FONDO PIZZOFALCONE
NAZIONALE
B. Prov.
XVI
111
NAPOLI
BIBLIOTECA
VITT. EM. III

BIBLIOTECA PROVINCIALE

Armadio XXIII
Palchetto 3
Num.° d' ordine 23

Digitized by Google

B Prov.
XVI
111

ENCYCLOPÉDIE

MÉTHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÈRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES.

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage; & ornée des Portraits de MM.* Diderot & d'Alembert, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.

Digitized by Google

646332

ENCYCLOPÉDIE
MÉTHODIQUE.

GRAMMAIRE
ET
LITTÉRATURE;

Par MM. DU MARSAIS, MARMONTEL, *de l'Académie Françoiſe, & M.* BEAUZÉE, *de la méme Académie, &c. &c.*

DÉDIÉE ET PRÉSENTÉE
A MONSIEUR
LE CAMUS DE NÉVILLE,
MAITRE DES REQUÉTES, INTENDANT DE BORDEAUX.

TOME TROISIEME.

A PARIS,

Chez PANCKOUCKE, Libraire, Hôtel de Thou, rue des Poitevins.

M. DCC. LXXXIX.
AVEC APPROBATION ET PRIVILÉGE DU ROI.

Digitized by Google

PARTERRE, ſ. m. *Belles-Lettres.* C'eſt, dans nos ſalles de ſpectacle, l'aire ou l'eſpace qu'on laiſſe vide au milieu de l'enceinte des loges, entre l'orcheſtre & l'amphithéâtre, & où le ſpectateur eſt placé moins à ſon aiſe, & à moins de frais.

(? Les anciens appeloient *Orcheſtre* ce que nous nommons *Parterre.* Cet orcheſtre étoit, chez les grecs, la place des muſiciens; chez les romains, celle des ſénateurs & des veſtales).

Ce n'eſt pas ſans raiſon qu'on a mis en problême s'il ſeroit avantageux ou non qu'à nos *Parterres*, comme à ceux d'Italie, les ſpectateurs fuſſent aſſis. On croit avoir remarqué qu'au *Parterre* où l'on étoit debout, tout eſt ſaiſi avec plus de chaleur; que l'inquiétude, la ſurpriſe, l'émotion du ridicule & du pathétique, tout eſt plus vif & plus rapidement ſenti; on croit, d'après ce vieux proverbe, *anima ſedens fit ſapientior*, que le ſpectateur plus à ſon aiſe ſeroit plus froid, plus réfléchi, moins ſuſceptible d'illuſion, plus indulgent peut-être, mais auſſi moins diſpoſé à ces mouvements d'ivreſſe & de tranſport qui s'excitent dans un *Parterre* où l'on eſt debout.

Ce que l'émotion commune d'une multitude aſſemblée & preſſée ajoûte à l'émotion particulière, ne peut ſe calculer: qu'on ſe figure cinq-cents miroirs ſe renvoyant l'un à l'autre la lumière qu'ils réfléchiſſent, ou cinq-cents échos le même ſon; c'eſt l'image d'un Public ému par le ridicule ou par le pathétique. C'eſt là ſurtout que l'exemple eſt contagieux & puiſſant: on rit d'abord de l'impreſſion que fait l'objet riſible, on reçoit de même l'impreſſion directe que fait l'objet attendriſſant; mais de plus, on rit de voir rire, on pleure auſſi de voir pleurer; & l'effet de ces émotions répétées va bien ſouvent juſqu'à la convulſion du rire, juſqu'à l'étouffement de la douleur. Or c'eſt ſurtout dans le *Parterre*, & dans le *Parterre* debout, que cette eſpéce d'électricité eſt ſoudaine, forte, & rapide; & la cauſe phyſique en eſt dans la ſituation plus pénible & moins indolente du ſpectateur, qu'une gêne continuelle & un flottement perpétuel doivent tenir en activité.

Mais une différence plus marquée entre un *Parterre* où l'on eſt aſſis, & un *Parterre* où l'on eſt debout, eſt celle des ſpectateurs mêmes. Chez nous, le *Parterre* (car on appelle auſſi de ce nom la partie de l'aſſemblée qui occupe l'eſpace dont nous avons parlé) eſt compoſé communément des citoyens les moins riches, les moins maniérés, les moins raffinés dans leurs mœurs; de ceux dont le naturel eſt le moins poli, mais auſſi le moins altéré; de ceux en qui l'opinion & le ſentiment ſont le moins aux fantaiſies paſſagères de la mode, aux prétentions de la vanité, aux préjugés de l'éducation; de ceux qui communément ont le moins de lumières, mais peut-être auſſi le plus de bon ſens, & en qui la raiſon plus ſaine & la ſenſibilité plus naïve forment un goût moins délicat mais plus ſûr, que le goût léger & fantaſque d'un monde où tous les ſentiments ſont factices ou empruntés.

Dans la nouveauté d'une pièce de Théâtre, le *Parterre* eſt un mauvais juge, parce qu'il eſt ameuté, corrompu, & avili par les cabales: mais lorſque le ſuccès d'une pièce eſt décidé, & que la faveur & l'envie ne diviſent plus les eſprits; le meilleur de tous les juges, c'eſt le *Parterre.* On eſt ſurpris de voir avec quelle vivacité unanime & ſoudaine tous les traits de fineſſe, de délicateſſe, de grandeur d'âme, & d'héroïſme, toutes les beautés de Racine, de Corneille, de Molière, enfin tout ce que le ſentiment, l'eſprit, le langage, le jeu des acteurs, ont de plus ingénieux & de plus exquis, eſt aperçu, ſaiſi dans l'inſtant même par cinq-cents hommes à la fois; & de même avec quelle ſagacité les fautes les plus légères & les plus fugitives contre le goût, le naturel, la vérité, les bienſéances, ſoit du langage, ſoit des mœurs, ſont aperçues par une claſſe d'hommes, dont chacun pris ſéparément ſemble ne ſe douter de rien de tout cela. On ne conçoit pas comment, par exemple, les rôles de Viriate, d'Agrippine, & du Méchant, ſont ſi bien jugés par le peuple; mais il faut ſavoir que dans le *Parterre* tout n'eſt pas ce qu'on appelle peuple, & que, parmi cette foule d'hommes ſans culture, il y en a de très-éclairés. Or c'eſt le jugement de ce petit nombre qui forme celui du *Parterre*: la multitude les écoute, & elle n'a pas la vanité d'être humiliée de leurs leçons; au lieu que dans les loges chacun ſe croit inſtruit, chacun prétend juger d'après ſoi-même.

Une différence qui, à certains égards, eſt à l'avantage des loges, mais qui ne laiſſe pas de décider en faveur du *Parterre*, c'eſt que dans celui-ci n'y ayant point de femmes, il n'y a point de ſéduction: le goût du *Parterre* en eſt moins délicat, mais auſſi moins capricieux, & ſurtout plus mâle & plus ferme.

Au petit nombre d'hommes inſtruits qui ſont répandus dans le *Parterre*, ſe joint un nombre plus grand d'hommes habitués au ſpectacle, & dont c'eſt l'unique plaiſir: dans ceux-ci un long uſage a formé le goût; & ce goût de comparaiſon eſt bien ſouvent plus ſûr qu'un jugement plus raiſonné; c'eſt comme une eſpèce d'inſtinct qu'a perfectionné l'habitude. A cet égard le *Parterre* change lorſqu'un ſpectacle ſe déplace, & que les habitués ne

le ſuivent pas. On croit avoir remarqué, par exemple, que, depuis que la Comédie françoiſe eſt aux Tuileries, on ne reconnoît plus dans le *Parterre* cette vieille ſagacité, que lui donnoient ſes chefs de meute quand ce ſpectacle étoit au fauxbourg S. Germain : car il en eſt d'un *Parterre* nouveau comme d'une meute de jeunes chiens ; il s'étourdit & prend le change.

Par la même raiſon, le goût dominant du Public, le même jour & dans la même ville, n'eſt pas le même d'un ſpectacle à un autre ; & la différence n'eſt pas dans les loges, car le même monde y circule ; elle eſt dans cette partie habituée du Public, que l'on appelle *les piliers du Parterre* : c'eſt elle qui donne le ton ; & c'eſt ſon indulgence ou ſa ſévérité, ſa bonne ou ſa mauvaiſe humeur, ſon naturel inculte ou ſa délicateſſe, ſon goût plus ou moins difficile, plus ou moins raffiné, qui, par contagion, ſe communique aux loges, & fait comme l'eſprit du lieu & du moment.

Enfin le gros du *Parterre* eſt compoſé d'hommes ſans culture & ſans prétentions, dont la ſenſibilité ingénue vient ſe livrer aux impreſſions qu'elle recevra du ſpectacle, & qui, de plus, ſuivant l'impulſion qu'on leur donne, ſemblent ne faire qu'un eſprit & qu'une âme avec ceux qui, plus éclairés, les font penſer & ſentir avec eux.

De là vient cette ſagacité ſingulière, cette promptitude admirable, avec laquelle tout un *Parterre* ſaiſit à la fois les beautés ou les défauts d'une pièce de Théâtre ; de là vient auſſi que certaines beautés délicates ou tranſcendantes ne ſont ſenties qu'avec le temps, parce que l'influence des bons eſprits n'eſt pas toujours également rapide, quoique la partie du Public où il y a le moins de vanité, ſoit auſſi celle qui ſe corrige & ſe rétracte le plus aiſément. C'eſt le *Parterre* qui a vengé la *Phèdre* de Racine de la préférence que les loges avoient donnée à celle de Pradon.

Telle eſt chez nous la compoſition & le mélange de cette partie du Public, qui, pour être admiſe à peu de frais au ſpectacle, conſent à s'y tenir debout, & ſouvent très-mal à ſon aiſe.

Mais que le *Parterre* ſoit aſſis, ce ſera tout un autre monde, ſoit parce que les places en ſeront plus chères, ſoit parce qu'on y ſera plus commodément. Alors le Public des loges & celui du *Parterre* ne ſont qu'un ; & dans le ſentiment du *Parterre* il n'y aura plus, ni la même liberté, ni la même ingénuité, ôſons le dire, ni les mêmes lumières : car dans le *Parterre*, comme je l'ai dit, les ignorants ont la modeſtie d'être à l'école & d'écouter les gens inſtruits ; au lieu que dans les loges, & par conſéquent dans un *Parterre* aſſis, l'ignorance eſt préſomptueuſe ; tout eſt caprice, vanité, fantaiſie, ou prévention.

On trouvera que j'exagère ; mais je ſuis perſuadé que, ſi le *Parterre*, tel qu'il eſt, ne cultivoit pas l'opinion publique, & ne la réduiſoit pas à l'unité en la ramenant à la ſienne, il y auroit le plus ſouvent autant de jugements divers qu'il y a de loges au ſpectacle, & que de long temps le ſuccès d'une pièce ne ſeroit unanimement ni abſolument décidé.

Il eſt vrai du moins que cette eſpèce de république qui compoſe nos ſpectacles, changeroit de nature, & que la démocratie du *Parterre* dégénéreroit en ariſtocratie : moins de licence & de tumulte, mais auſſi moins de liberté, d'ingénuité, de chaleur, de franchiſe, & d'intégrité. C'eſt du *Parterre*, & d'un *Parterre* libre, que part l'applaudiſſement ; & l'applaudiſſement eſt l'âme de l'émulation, l'exploſion du ſentiment, la ſanction publique des jugements intimes, & comme le ſignal que ſe donnent toutes les âmes pour jouïr à la fois, & pour redoubler l'intérêt de leurs jouïſſances par cette communication mutuelle & rapide de leur commune émotion. Dans un ſpectacle où l'on n'applaudit pas, les âmes ſeront toujours froides & le goût toujours indécis.

Je ne dois pourtant pas diſſimuler que le déſir très-naturel d'exciter l'applaudiſſement a pu nuire au goût des poëtes & au jeu des acteurs, en leur faiſant préférer ce qui lui étoit plus ſaillant à ce qui eût été plus vrai, plus naturel, plus réellement beau : de là ces vers ſententieux qu'on a détachés ; de là ces tirades brillantes dans leſquelles, aux dépens de la vérité du dialogue, on ſemble ramaſſer des forces pour ébranler le *Parterre* & l'étonner par un coup d'éclat ; de là auſſi ce jeu violent, ces mouvements outrés, par leſquels l'acteur, à la fin d'une réplique ou d'un monologue, arrache l'applaudiſſement. Mais cette eſpèce de charlatanerie, dont le *Parterre* plus éclairé s'apercevra un jour, & qu'il fera ceſſer lui-même, paroîtroit peut-être encore plus néceſſaire pour émouvoir un *Parterre* aſſis, & d'autant moins ſenſible au plaiſir du ſpectacle qu'il en jouïroit plus commodément : car il en eſt de ce plaiſir comme de tous les autres ; la peine qu'il en coute y met un nouveau prix, & on les goûte foiblement lorſqu'on les prend trop à ſon aiſe. Peut-être qu'un *Parterre* où l'on ſeroit debout auroit plus d'inconvénients chez un peuple où règneroit plus de licence, & moins d'avantages chez un peuple dont la ſenſibilité, exaltée par le climat, ſeroit plus facile à émouvoir. Mais je parle ici des françois ; & j'ai pour moi l'avis des comédiens eux-mêmes, qui, quoiqu'intéreſſé, mérite quelque attention.

(*) Depuis que cet article a été imprimé, les comédiens françois, dans leur nouvelle ſalle, ont pris le parti courageux d'avoir un *Parterre* aſſis : il paroît moins tumultueux, mais plus difficile à émouvoir ; & ſoit que le prix des places ne ſoit plus aſſez bas pour y attirer cette foule de jeunes gens dont l'âme & l'imagination n'avoit beſoin, pour s'exalter, que d'entendre de belles choſes, ſoit que le goût du Public, généralement pris, ſoit refroidi pour les beautés ſimples, comme on l'obſerve

Digitized by Google

à tous nos théâtres, il eſt certain qu'on n'obtient plus de grands ſuccès par ce moyen ; & ce que diſoit Voltaire, d'après une longue expérience, que *pour être applaudi de la multitude, il valoit mieux fraper fort que de fraper juſte*, ſe trouve plus vrai que jamais, tant à l'égard des ſpectateurs aſſis, qu'à l'égard de ceux qui ſont debout : ce qui rend encore indécis le problême des deux *Parterres*.) (*M.* MARMONTEL.)

PARTICIPE, ſ. m. *Grammaire.* Le *Participe* eſt un mode du verbe qui préſente à l'eſprit un être indéterminé déſigné ſeulement par une idée préciſe de l'exiſtence ſous un attribut, laquelle idée eſt alors enviſagée comme l'idée d'un accident particulier communicable à pluſieurs natures. C'eſt pour cela qu'en grec, en latin, en allemand, &c, le *Participe* reçoit des déterminaiſons relatives aux genres, aux nombres, & aux cas, au moyen deſquelles il ſe met en concordance avec le ſujet auquel on l'applique : mais il ne reçoit nulle part aucune terminaiſon perſonnelle, parce qu'il ne conſtitue dans aucune langue la propoſition principale; il n'exprime qu'un jugement acceſſoire, qui tombe ſur un objet particulier qui eſt partie de la principale. *Quos ab urbe diſcedens Pompeius erat adhortatus* (Cæſ. I. civil.) : *diſcedens* eſt ici la même choſe que *tum quum diſcedebat* ou *diſceſſit ;* ce qui marque bien une propoſition incidente : la conſtruction analytique de cette phraſe ainſi réſolue eſt ; *Pompeius erat adhortatus eos* (au lieu de *quos*) *tum quum diſceſſit ab urbe ;* la propoſition incidente *diſceſſit ab urbe* eſt liée par la conjonction *quum* à l'adverbe antécédent *tum* (*alors*, *lors*) ; & le tout, *tum quum diſceſſit ab urbe* (lorſqu'il partit de la ville), eſt la totalité du complément circonſtanciel de temps du verbe *adhortatus*. Il en ſera ainſi de tout autre *Participe*, qui pourra toujours ſe décompoſer par un mode perſonnel & un mot conjonctif, pour conſtituer une propoſition incidente.

Le *Participe* eſt donc à cet égard comme les adjectifs ; comme eux, il s'accorde en genre, en nombre, & en cas, avec le nom auquel il eſt appliqué ; & les adjectifs expriment, comme lui, des additions acceſſoires qui peuvent s'expliquer par des propoſitions incidentes : *des hommes ſavants*, c'eſt à dire, *des hommes qui ſont ſavants*. En un mot, le *Participe* eſt un véritable adjectif, puiſqu'il ſert, comme les adjectifs, à déterminer l'idée du ſujet par l'idée accidentelle de l'évènement qu'il exprime, & qu'il prend en conſéquence les terminaiſons relatives aux accidents des noms & des pronoms.

Mais cet adjectif eſt auſſi verbe, puiſqu'il en a la ſignification, qui conſiſte à exprimer l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut : & il reçoit les diverſes inflexions temporelles qui en ſont les ſuites néceſſaires ; le préſent, *precans* (priant) ; le prétérit, *precatus* (ayant prié) ; le futur, *precaturus* (devant prier).

On peut donc dire avec vérité, que le *Participe* eſt un adjectif-verbe, ainſi que je l'ai inſinué dans quelque autre article, où j'avois beſoin d'inſiſter ſur ce qu'il a de commun avec les adjectifs, ſans vouloir perdre de vûe ſa nature indeſtructible de verbe ; & c'eſt préciſément parce que ſa nature tient de celle des deux parties d'oraiſon, qu'on lui a donné le nom de *Participe :* ce n'eſt point excluſivement un adjectif qui emprunte par accident quelque propriété du verbe, comme Sanctius ſemble le décider (*Min.* I. 15) ; ce n'eſt pas non plus un verbe qui emprunte accidentellement quelque propriété de l'adjectif ; c'eſt une ſorte de mot dont l'eſſence comprend néceſſairement les deux natures, & l'on doit dire que les *Participes* ſont ainſi nommés, quoi qu'en diſe Sanctius, *quod partem* (naturæ ſuæ) *capiant à verbo, partem à nomine*, ou plûtôt *ab adjectivo*.

L'abbé Girard (*tome I, diſc. II, page* 70) trouve à ce ſujet de la bizarrerie dans les grammairiens. « Comment, dit-il, après avoir décidé » que les infinitifs, les gérondifs, & les *Parti-* » *cipes* ſont les uns ſubſtantifs & les autres adjec- » tifs, ôſent-ils les placer au rang des verbes dans » leurs méthodes, & en faire des modes de con- » jugaiſons ? » Je viens de le dire, le *Participe* eſt verbe, parce qu'il exprime eſſenciellement l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut, ce qui fait qu'il ſe conjugue par temps : il eſt adjectif, parce que c'eſt ſous le point de vûe qui caractériſe la nature des adjectifs, qu'il préſente la ſignification fondamentale qui le fait verbe ; & c'eſt ce point de vûe propre qui en fait, dans le verbe, un mode diſtingué des autres, comme l'infinitif en eſt un autre, caractériſé par la nature commune des noms. *Voyez* INFINITIF.

Priſcien donne, à mon ſens, une plaiſante raiſon de ce que l'on regarde le *Participe* comme une eſpèce de mot différent du verbe : c'eſt, dit-il, *quod & caſus habet quibus caret verbum, & genera ad ſimilitudinem nominum, nec modos habet quos continet verbum* (lib. *II, de Oratione*) : ſur quoi je ferai quatre obſervations.

1°. Que dans la langue hébraïque il y a preſque à chaque perſonne des variations relatives aux genres, même dans le mode indicatif, & que ces genres n'empêchent pas les verbes hébreux d'être des verbes.

2°. Que ſéparer le *Participe* du verbe, parce qu'il a des cas & des genres comme les adjectifs ; c'eſt comme ſi l'on en ſéparoit l'infinitif, parce qu'il n'a ni nombres ni perſonnes, comme le verbe en a dans les autres modes ; ou comme ſi l'on en ſéparoit l'impératif, parce qu'il n'a pas autant de temps que l'indicatif, où qu'il n'a pas autant de perſonnes que les autres modes : en un mot, c'eſt ſéparer le *Participe* du verbe, par la raiſon qu'il

Digitized by Google

a un caractère propre qui l'empêche d'être confondu avec les autres modes. Que penſer d'une pareille Logique ?

3°. Qu'il eſt ridicule de ne vouloir pas regarder le *Participe* comme appartenant au verbe, parce qu'il ne ſe diviſe point en modes comme le verbe. Ne peut-on pas dire auſſi de l'indicatif, que *nec modos habet quos continet verbum ?* N'eſt-ce pas la même choſe de l'impératif, du ſuppoſitif, du ſubjonctif, de l'optatif, de l'infinitif, pris à part? C'eſt donc encore dans Priſcien un nouveau principe de Logique, que la partie n'eſt pas de la nature du Tout, parce qu'elle ne ſe ſubdiviſe pas dans les mêmes parties que le Tout.

4°. On doit regarder comme appartenant au verbe tout ce qui en conſerve l'eſſence, qui eſt d'exprimer l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut (*voyez* VERBE); & toute autre idée acceſſoire qui ne détruit point celle-là, n'empêche pas plus le verbe d'exiſter, que ne font les variations des perſonnes & des nombres. Or le *Participe* conſerve en effet la propriété d'exprimer l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut, puiſqu'il admet les différences de temps qui en ſont une ſuite immédiate & néceſſaire (*Voyez* TEMPS). Priſcien par conſéquent avoit tort de ſéparer le *Participe* du verbe, par la raiſon des idées acceſſoires qui ſont ajoutées à celle qui eſt eſſencielle au verbe.

J'ajoûte qu'aucune autre raiſon n'a dû faire regarder le *Participe* comme une partie d'oraiſon différente du verbe: outre qu'il en a la nature fondamentale, il en conſerve, dans toutes les langues, les propriétés uſuelles. Nous diſons en françois, *liſant une lettre*, *ayant lu une lettre*, comme *je lis* ou *j'ai lu une lettre*; *arrivant* ou *étant arrivé des champs à la ville*, comme *j'arrive* ou *j'étois arrivé des champs à la ville*. En grec & en latin, le complément objectif du *Participe* du verbe actif ſe met à l'accuſatif, comme quand le verbe eſt dans tout autre mode : ἀγαπήσεις κύριον τὸν θεόν σου, *diliges Dominum Deum tuum* (vous aimerez le ſeigneur votre Dieu); de même ἀγαπῶν κύριον τὸν θεόν σου, *diligens Dominum Deum tuum* (aimant le Seigneur votre Dieu). Périzonius (*ad Sanct. Min.* I. 15, *not.* 1) prétend qu'il en eſt de l'accuſatif mis après le *Participe* latin, comme de celui que l'on trouve après certains noms verbaux, comme dans *Quid tibi hanc rem curatio eſt*, ou après certains adjectifs, comme *omnia ſimilis*, *cætera indoctus*; & que cet accuſatif y eſt également complément d'une prépoſition ſouſentendue: ainſi, de même que *hanc rem curatio* veut dire *propter hanc rem curatio*, que *omnia ſimilis* c'eſt *ſecundum omnia ſimilis*, & que *cætera indoctus* ſignifie *circà cætera indoctus*, ou, ſelon l'interprétation de Périzonius même, *in negotio quod attinet ad cætera indoctus*; de même auſſi *amans uxorem* ſignifie *amans erga uxorem*, ou *in negotio quod attinet ad uxorem*. La principale raiſon qu'il en apporte, c'eſt que l'accuſatif n'eſt jamais régi immédiatement par aucun adjectif, & que les *Participes* enfin ſont de véritables adjectifs, puiſqu'ils en reçoivent tous les accidents, qu'ils ſe conſtruiſent comme les adjectifs, & que l'on dit également *amans uxoris* & *amans uxorem*, *patiens inediæ* & *patiens inediam*.

Il eſt vrai que l'accuſatif n'eſt jamais régi immédiatement par un adjectif qui n'eſt qu'adjectif, & qu'il ne peut être donné à cette ſorte de mot aucun complément déterminatif, qu'au moyen d'une prépoſition exprimée ou ſouſentendue. Mais le *Participe* n'eſt pas un adjectif pur; il eſt auſſi verbe, puiſqu'il ſe conjugue par temps & qu'il exprime l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut. Pour quelle raiſon la Syntaxe le conſidéreroit-elle comme adjectif plus tôt que comme verbe? Je ſais bien que, ſi elle le faiſoit en effet, il faudroit bien en convenir & admettre ce principe, quand même on n'en pourroit pas aſſigner la raiſon: mais on ne peut ſtatuer le fait que par l'uſage; & l'uſage univerſel, qui s'explique à merveille par l'analogie commune des autres modes du verbe, eſt de mettre l'accuſatif ſans prépoſition après les *Participes* actifs; on ne trouve aucun exemple où le complément objectif du *Participe* ſoit amené par une prépoſition; & ſi l'on en rencontre quelqu'un où ce complément paroiſſe être au génitif, comme dans *patiens inediæ*, *uxoris amans*, c'eſt alors le cas de conclure que ce génitif n'eſt pas le complément immédiat du *Participe*, mais celui de quelque autre nom ſouſentendu qui ſera lui-même complément du *Participe*.

Uſus vulgaris (dit Périzonius lui-même, *ibid.*), *quodammodo diſtinxit* Participii *præſentis ſignificationem ratione conſtructionis*, *ſeu prout genitivo vel accuſativo jungitur*. *Nam* patiens inediæ *quum dicunt veteres*, *videtur ſignificare eum qui æquo animo ſæpius patitur vel facilè poteſt pati*: *at* patiens inediam, *qui uno actu aut tempore volens nolens patitur*. Il dit ailleurs (*Min.* III, x, 2): Amans virtutem *adhibetur ad notandum*..... *præſens illud temporis momentum quo quis virtutem amat*; *at* amans virtutis *uſurpatur ad perpetuum virtutis amorem in homine aliquo ſignificandum*.

Cette différence de ſignification attachée à celle de la Syntaxe uſuelle, prouve directement que l'accuſatif eſt le cas propre qui convient au complément objectif du *Participe*, puiſque c'eſt celui que l'on emploie quand on ſe ſert de ce mode dans le ſens même du verbe auquel il appartient; au lieu que, quand on veut y ajouter l'idée acceſſoire de facilité ou d'habitude, on ne montre que le génitif de l'objet principal, & l'on ſouſentend le nom qui eſt l'objet immédiat, parce qu'en vertu de l'uſage il eſt ſuffiſamment indiqué par le génitif: ainſi, l'on devine aiſément que *patiens inediæ* ſignifie *facilè patiens omnia incommoda inediæ* & que *amans virtutis* veut dire *de more*

amans omnia negotia virtutis. Alors *patiens* & *amans* ſont des préſens pris dans le ſens indéfini, & actuellement raportés à toutes les époques poſſibles: au lieu que dans *patiens inediam* & *amans virtutem*, ce ſont des préſents employés dans un ſens defini, & raportés à une époque actuelle, ou à une époque antérieure; ou à une époque poſterieure, ſelon les circonſtances de la phraſe. *Voyez* TEMPS & PRÉSENT.

Eh: il faut bien convenir que le *Participe* conſerve la narure du verbe, puiſque tout verbe adjectif peut ſe décompoſer & ſe décompoſe en effet par le verbe ſubſtantif, auquel on joint comme attribut le *Particips* du verbe décompoſé: que dis-je? le ſyſtéme complet des temps auroit exigé dans les rerbes larins neuf temps ſimples, ſavoir trois préſents, trois prétérits, & trois fururs; & il y a quantité de verbes qui n'ont de ſimples que les préſents. Tels ſonr les verbes déponents, dont les prétérits & les fururs ſimples ſont remplacés par le prétérit & le furur du *Participe* avec les préſents ſimples du verbe auxiliaire: & comme on peut également remplacer les préſents ſimples du même verbe auxiliaire; voici ſous un ſeul coup d'œil l'analyſe complette des neuf temps de l'indicatif, par exemple, du verbe *precor;*

	Préſent.	Prétérir.	Futur.
Indéf.	*Precor* ou *ſum precans.*	*Precatus ſum.*	*Precaturus ſum.*
Antér.	*Precabar, eram precans.*	*Precatus eram.*	*Precaturus eram.*
Poſtér.	*Precabor, ero precans.*	*Precatus ero.*	*Precaturus ero.*

Les verbes les plus riches en remps ſimples, comme les verbes actifs relatifs, n'ont encore que des futurs compoſés de la même maniere, *amaturus ſum, amaturus eram, amaturus ero:* & ces futurs compoſés exprimant des points de vûe néceſſaires à la plénitude du ſyſtême des temps exigé par l'eſſence du verbe, il eſt néceſſaire auſſi de reconnoître que le *Participe* qui entre dans ces circonlocutions, eſt de même nature que le verbe donr il dérive; autremenr, les vûes du ſyſtême ne ſeroient pas effectivemenr remplies.

Sanctius, & après lui Scioppius, prétendent que tout *Participe* eſt indiſtinctement de tous les temps; & Lancelot a preſque approuvé cette doctrine dans ſa *Méthode latine.* La raiſon générale qu'ils allèguent tous en faveur de cette opinion, c'eſt que chaque *Participe* ſe joint à chaque temps du verbe auxiliaire, ou même de tour autre verbe, au préſent, au prétérit & au futur. Je n'entrerai pas ici dans le détail immenſe des exemples qu'on allègue pour la juſtificarion de ce ſyſtême: cependanr, comme on pourroit l'appliquer aux *Participes* de toutes les langues, j'en ferai voir le foible, en rappelanr un principe qui eſt eſſenciel, & donr les grammairiens n'avoient pas une norion bien exacte.

Il faut conſidérer deux choſes dans la ſignification générale des temps: 1°. un raporr d'exiſtence à une époque; 2°. l'époque même, qui eſt le rerme de comparaiſon. L'exiſtence peut avoir à l'époque trois ſortes de raports: raport de ſimultanciré, qui caractériſe les preſents; raport d'antérioriré, qui caractériſe les prétérits; & raport de poſteriorité, qui caractériſe les futurs: ainſi, une partie quelconque d'un verbe eſt un préſent quand il exprime la ſimultanéité de l'exiſtence à l'egard d'une époque; c'eſt un prétérit, s'il en exprime l'antérioriré; & c'eſt un futur, s'il en exprime la poſteriorité.

On diſtingue pluſienrs eſpèces, ou de préſents, ou de prétérits, ou de futurs, ſelon la manière dont l'époque de comparaiſon y eſt enviſagée. Si l'exiſtence ſe raporte à une époque quelconque & indeterminée, le temps où elle eſt ainſi enviſagée eſt ou un préſenr, ou un prétérit, ou un furur indéfini: ſi l'époque eſt déterminée, le temps eſt défini. Or l'époque enviſagée dans un temps ne peut être déterminée que par ſa relation au momenr même où l'on parle; & cette relation peut auſſi être ou de ſimultanéité, ou d'antérioriré, ou de poſteriorité, ſelon que l'époque concourt avec l'acte de la parole, ou qu'elle le précède, ou qu'elle le ſuit: ce qui diviſe chacune des trois eſpèces générales de remps définis en actuel, antérieur, & poſtérieur. *Voyez* TEMPS.

Cela poſé, l'origine de l'erreur de Sanctius vient de ce que les temps du *Participe* ſont indéfinis, qu'ils font abſtraction de route époque, & qu'on peut en conſéquence les raporter, tantôr à une époque & rantôt à une autre, quoique chacun de ces temps exprime conſtammenr la même relarion d'exiſtence à l'époque. Ce ſonr ces variations de l'époque qui ont fait croire qu'en effet le même temps du *Particips* avoir ſucceſſivement le ſens du préſent, celui du prétérit, & celui du futur.

Ainſi, l'on dit, par exemple, *ſum metuens* (je ſuis craignant, *ou* je crains); *metuens eram* (j'etois craignant, *ou* je craignois); *metuens ero* (je ſerai craignant, *ou* je craindrai), & ces expreſſion marquent routes ma crainte comme préſente à legard des diverſes époques déſignées par le verbe ſubſtantif, epoque actuelle déſignée par *ſum*, époque anterieure deſignée par *eram*, époque poſtérieure deſignée par *ero.*

Il en eſt de même de tous les autres temps du *Particips*: *egreſſurus ſum* (je ſuis devant ſortir), c'eſt à dire, actuellement ma ſortie eſt furure; *egreſſurus eram* (j'étois devant ſortir), c'eſt à dire, par exemple, quand vous êtes arrivé, ma ſortie etoit future; *egreſſurus ero* (je ſerai devant ſortir),

Digitized by Google

c'eſt à dire, par exemple, je prendrai mes meſures quand ma ſortie ſera future: où l'on voit que ma ſortie eſt toujours enviſagée comme future, & à l'égard de l'époque actuelle marquée par *ſum*, & à l'égard de l'époque antérieure marquée par *eram*, & à l'égard de l'époque poſtérieure marquée par *ero*.

Ce ne ſont donc point les relations de l'époque à l'acte de la parole qui déterminent les préſents, les prétérits, & les futurs; ce ſont les relations de l'exiſtence du ſujet à l'époque même. Or tous les temps du *Partieipe*, étant indéfinis, expriment une relation déterminée de l'exiſtence du ſujet à une époque indéterminée, qui eſt enſuite caractériſée par le verbe qui accompagne le *Partieipe*. Voilà la grande règle pour expliquer tous les exemples d'où Sanctius prétend inférer que les *Partieipes* ne ſont d'aucun temps.

Il faut y ajouter encore une obſervation importante. C'eſt que pluſieurs mots, *Partieipes* dans l'origine, ſont devenus de purs adjectifs, parce que l'uſage a ſupprimé de leur ſignification l'idée de l'exiſtence qui caractériſe les verbes, & conſéquemment toute idée de temps: tels ſont en latin *ſapiens*, *cautus*, *doctus*, &c; & en françois, *plaiſant*, *déplaiſant*, *intriguant*, *intéreſſé*, *poli*, &c. Or il peut arriver encore qu'il ſe trouve des exemples où de vrais *Partieipes* ſoient employés comme purs adjectifs, avec abſtraction de l'idée d'exiſtence, & par conſéquent de l'idée du temps; mais loin d'en conclure que ces *Partieipes*, qui au fonds ne le ſont plus, quoiqu'ils en conſervent la forme, ſont de tous les temps; il faut dire au contraire qu'ils ne ſont d'aucun temps, parce que les temps ſuppoſent l'idée de l'exiſtence, dont ces mots ſont dépouillés par l'abſtraction. *Vir patiens inediæ; vir amans virtutis*, c'eſt comme *vir fortis*, *vir amicus virtutis*.

Il n'y a en grec ni en latin aucune difficulté de Syntaxe par raport aux *Partieipes*, parce que ce mode eſt déclinable dans tous ſes temps par genres, par nombres, & par cas, & qu'en vertu du principe d'identité, il s'accorde en tous ces accidents avec ſon ſujet immédiat. Notre Syntaxe à cet égard n'eſt pas auſſi ſimple que celle de ces deux langues, parce qu'il me ſemble qu'on n'y a pas démêlé avec autant de préciſion la véritable nature de chaque mot. Je vas tâcher de mettre cette matière dans ſon vrai jour: & ſans recourir à l'autorité de Vaugelas, de Ménage, du P. Bouhours, ni de l'abbé Regnier, parce que l'uſage a déja changé depuis eux; je prendrai pour guide l'abbé d'Olivet & Duclos, témoins éclairés d'un uſage plus récent & plus sûr, & ſurtout celui de l'Académie françoiſe, où ils tenoient un rang ſi diſtingué: je conſulterai en même temps la Philoſophie qu'ils ont eux-mêmes conſultée, & j'emploierai les termes que les vûes de mon ſyſtême grammatical m'ont fait adopter. *Voyez* les *Opuſcules ſur la langue françoiſe*, & les *Remarques de* Duclos *ſur la grammaire générale*.

On a coutume de diſtinguer dans nos verbes deux ſortes de *Partieipes* ſimples: l'un actif & toujours terminé en *ant*, comme *aimant*, *ſouffrant*, *uniſſant*, *prenant*, *diſant*, *feſant*, *voyant*, &c; l'autre paſſif & terminé de toute autre manière, comme *aimé*, *ſouffert*, *uni*, *pris*, *dit*, *fait*, *vu*, &c.

Art. I. « Le *Partieipe* actif, dit le P. Buffier (*Grammaire françoiſe*, n°. 542), » reçoit quelquefois avant ſoi la particule *en*, comme *en parlant*, *en liſant*, &c, c'eſt ce que quelques-uns appellent *Gérondif*. N'importe quel nom on lui donne, pourvu qu'on ſache que cette particule *en* devant un *Partieipe* actif, ſignifie *lorſque*, *tandis que*».

Il me ſemble que c'eſt traiter un peu cavalièrement une diſtinction qui intéreſſe pourtant la Philoſophie plus qu'il ne paroît d'abord. Les gérondifs, en latin, ſont des cas de l'infinitif (*voyez* GÉRONDIF); & l'infinitif, dans cette langue & dans toutes les autres, eſt un véritable nom, ou, pour parler le langage ordinaire, un vrai nom ſubſtantif (*Voyez* INFINITIF). Le *Partieipe* au contraire eſt un mode tout différent de l'infinitif; il eſt adjectif. Le premier eſt un nom-verbe; le ſecond eſt un adjectif-verbe. Le premier ne peut être appliqué grammaticalement à aucun ſujet, parce qu'un nom n'a point de ſujet; & c'eſt pour cela qu'il ne reçoit dans nul idiome aucune des terminaiſons par leſquelles il pourroit s'accorder avec un ſujet: le ſecond eſt applicable à un ſujet, parce que c'eſt une propriété eſſencielle à tout adjectif; & c'eſt pour cela que, dans la plupart des langues, il reçoit les mêmes terminaiſons que les adjectifs, pour ſe prêter, comme eux, aux lois uſuelles de la concordance. Or il n'eſt aſſûrément rien moins qu'indifférent pour l'exactitude de l'analyſe, de ſavoir ſi un mot eſt un nom ou un adjectif, & par conſéquent ſi c'eſt un gérondif ou un *Partieipe*.

Que le verbe terminé en *ant* puiſſe ou ne puiſſe pas être précédé de la prépoſition *en*, l'abbé Girard le traite également de gérondif; " & c'eſt un mode, ,, dit-il (*Vrais princ.* diſc. *VIII*, *t.* 11, *p.* 5), ,, fait pour lier (l'évènement) à un autre évènement, ,, comme circonſtance & dépendance ,,. Mais que l'on diſe, *cela étant vous ſortirez*, ou *cela poſé vous ſortirez*, il me ſemble que *étant* & *poſé* expriment également une circonſtance & une dépendance de *vous ſortirez*. Cependant l'abbé Girard regarde *étant* comme un gérondif, & *poſé* comme un *Partieipe*. Son analyſe manque ici de l'exactitude qu'il a tant annoncée.

D'autres grammairiens, plus exacts en ce point que le P. Buffier & l'abbé Girard, ont bien ſenti que nous avions gérondif & *Partieipe* en *ant*;

Digitized by Google

mais en assignant des moyens méchaniques pour les reconnoître, ou ils s'y sont mépris, ou ils nous en ont laissé ignorer les caractères distinctifs.

» Nos deux *Participes* AIMANT & AIMÉ, dit » la *Grammaire générale* (*part.* II, *chap.* XXIJ), » en tant qu'ils ont le même régime que le verbe, » sont plus tôt des gérondifs que des *Participes* ». Il est évident que ce principe est erroné. Nous ne devons employer dans notre Grammaire françoise le mot de *Gérondif*, qu'autant qu'il exprimera la même idée que dans la Grammaire latine, d'où nous l'empruntons; & ce doit être la même chose du mot *Participe*: or en latin, le *Participe* & le gérondif avoient également le même régime que le verbe; & l'on disoit *legendi*, *legendo*, ou *legendum libros*, *legens* ou *lecturus libros*; comme *legere* ou *lego libros*. D'ailleurs il y a assûrément une grande différence de sens entre ces deux phrases, *Je l'ai vu parlant à son fils*, & *Je l'ai vu en parlant à son fils*; c'est que *parlant*, dans la première, est un *Participe*, & qu'il est gérondif dans la seconde, comme on en convient assez aujourdhui & comme je le ferai voir tout à l'heure. Cependant c'est de part & d'autre le même matériel; & c'est de part & d'autre *parlant à son fils*, comme on diroit *parler à son fils* ou *il parloit à son fils*.

Duclos a connu toutes ces mépriſes, & en a nettement assigné l'origine; c'est la ressemblance de la forme & de la terminaison du gérondif avec celle du *Participe*. » Cependant, dit-il (*Remarques* sur le chapitre *xxj* de la part. II de la *Grammaire générale*), » quelque semblables qu'ils » soient quant à la forme, ils sont de differente » nature, puisqu'ils ont un sens différent. Pour » distinguer le gérondif du *Participe*, ajoûte-t-il » un peu plus bas, il faut observer que le gé- » rondif marque toujours une action passagère, » la manière, le moyen, le temps d'une action » subordonnée à un autre. Exemple: *En riant* » *on dit la vérité. En riant*, est l'action pas- » sagère & le moyen de l'action principale de dire » la vérité. *Je l'ai vu en passant. En passant*, » est une circonstance de temps, c'est à dire, » *lorsque je passois*. Le *Participe* marque la » cause de l'action, ou l'état de la chose. Exemple: » *Les courtisans, préférant leur avantage par-* » *ticulier au bien général, ne donnent que des* » *conseils intéressés. Préférant* marque la cause » de l'action & l'état habituel de la chose dont » on parle ».

J'oſerai cependant remarquer, 1°. que, quand ces caractères conviendroient incontestablement aux deux espèces & qu'ils seroient incommunicables, ce ne seroit pas ceux que devroit envisager la Grammaire, parce que ce sont des vûes totalement métaphyliques & qui ne tiennent en rien au ſyſtême de la Grammaire générale: 2°. qu'il me semble que le gérondif peut quelquefois exprimer la cause de l'action & l'état de la chose; & qu'au contraire on peut énoncer par le *Participe* une action passagère & le temps d'une action subordonnée. Par exemple, *En rempliſſant toujours vos devoirs & en fermant conſtamment les yeux ſur les dé-* *ſagrémens accidentels de votre place, vous* *captiverez enfin la bienveillance de vos Supé-* *rieurs*: les deux gérondifs, *en rempliſſant* & *en fermant*, expriment l'état habituel où l'on exige ici que soit le subalterne, & ils énoncent en même temps la cause qui lui procurera la bienveillance des Supérieurs. Que l'on dise au contraire, *Mon père ſortant de ſa maiſon, des inconnus enle-* *vèrent à ſes yeux le meilleur de ſes amis*: le mot *ſortant* a un sujet qui n'est qu'à lui, *mon père*, & c'est par conséquent un *Participe*; cependant il n'exprime qu'une action passagère, & le temps de l'action principale qui est fixé par l'époque de cette action subordonnée. L'exemple que j'ai cité dès le commencement d'après César, *Quos ab urbe diſcendens Pompeius erat adhortatus*, sert encore mieux à confirmer ma pensée: *diſcedens* est sans contredit un *Participe*, & il n'exprime en effet qu'une circonstance de temps de l'évènement exprimé par *erat adhortatus*. Or les caractères distinctifs du gérondif & du *Participe* doivent être les mêmes dans toutes les langues, ou les grammairiens doivent changer leur langage.

Je crois donc que ce qui doit caractériſer en effet le gérondif & le *Participe* actif, c'est que le gérondif, dont la nature est au fond la même que celle de l'infinitif, est un véritable nom; au lieu que le *Participe* actif, comme tout autre *Participe*, est un véritable adjectif. De là vient que notre gérondif peut être employé comme complément de la proposition *en*, ce qui caractériſe un véritable nom; *En riant on dit la vérité*: que quand la prépoſition n'est point exprimée, elle est du moins sousentendue, & qu'on peut la suppléer; *Allant à la campagne je l'ai rencontré*, c'est à dire, *en allant à la campagne je l'ai rencontré*: enfin que le gérondif n'a jamais de sujet auquel il soit immédiatement appliqué, parce qu'il n'est pas dans la nature du nom d'avoir un sujet; au contraire, notre *Participe* actif est toujours appliqué immédiatement à un sujet qui lui est propre, parce qu'il est adjectif, & que tout adjectif suppoſe essenciellement un sujet exprimé ou sousentendu auquel il se raporte.

Notre gérondif est toujours simple, & il est toujours au préſent; mais c'est un préſent indéfini qui peut s'adapter à toutes les époques: *en riant je vous donne un avis ſérieux; en riant je vous* *ai donné un avis ſérieux; en riant je vous donnerai* *un avis ſérieux.*

Au contraire, notre *Participe* actif admet les trois differences générales de temps, mais toujours dans le sens indefini & relativement à une époque

quelconque : *donnant* eſt au préſent indéfini ; *ayant donné* eſt au prétérit indéfini ; *devant donner* eſt au futur indéfini ; & partout c'eſt le *Participe* actif.

Duclos prétend qu'en beaucoup d'occaſions le gérondif & le *Participe* peuvent être pris indifféremment l'un pour l'autre ; & il cite en exemple cette phraſe ; *Les hommes jugeant ſur l'apparence, ſont ſujets à ſe tromper ;* il eſt aſſez indifférent, dit-il, qu'on entende dans cette propoſition, les hommes *en jugeant* ou les hommes *qui jugent* ſur l'apparence. Pour moi, je ne crois point du tout la choſe indifférente : ſi l'on regarde *jugeant* comme un gérondif, il me ſemble que la propoſition indique alors le cas où les hommes ſont ſujets à ſe tromper, c'eſt *en jugeant*, *in judicando*, *lorſqu'ils jugent* ſur l'apparence ; ſi *jugeant* eſt un *Participe*, la propoſition énonce par là la cauſe pourquoi les hommes ſont ſujets à ſe tromper, c'eſt que cela eſt le lot ordinaire des hommes *qui jugent* ſur l'apparence : or il y a une grande différence entre ces deux points de vûe ; & un homme délicat, qui voudra marquer l'un plus tôt que l'autre, ſe gardera bien de ſe ſervir d'un tour équivoque : il mettra la propoſition en avant le gérondif, ou tournera le *Participe* par *qui*, conformément à l'avis même de Duclos.

Il n'eſt plus queſtion d'examiner aujourdhui ſi nos *Participes* actifs ſont déclinables, c'eſt à dire s'ils prennent les inflexions des genres & des nombres. Ils en étoient autrefois ſuſceptibles ; mais aujourdhui il ſont abſolument indéclinables. Si l'on dit, *Une maiſon appartenante à Pythius*, *Une requête tendante aux fins*, &c, ces prétendus *Participes* doivent plus tôt être regardés comme de purs adjectifs qui ſont dérivés du verbe, & ſemblables, dans leur conſtruction, à quantité d'autres adjectifs, comme *utile à la ſanté*, *néceſſaire à la vie*, *docile aux bons avis*, &c. C'eſt ainſi que l'Académie françoiſe elle-même le décida le 3 Juin 1679 (*Opuſc. page* 343) ; & cette déciſion eſt d'une vérité frapante : car il eſt évident que, dans les exemples allégués & dans tous ceux qui ſeront ſemblables, on n'a égard à aucune circonſtance de temps ; ce qui eſt pourtant eſſenciel dans les *Participes*.

Au reſte, l'indéclinabilité de nos *Participes* actifs ne doit point empêcher qu'on ne les regarde comme de vrais adjectifs-verbes ; cette indéclinabilité leur eſt accidentelle, puiſqu'anciennement ils ſe déclinoient ; & ce qui eſt accidentel ne change point la nature indeſtructible des mots. Les adjectifs numéraux, *quatuor*, *quinque*, *ſex*, *ſeptem*, &c, & en françois, *deux*, *trois*, *quatre*, *cinq*, *ſix*, *ſept*, &c, *pluſieurs*, ne ſont pas moins adjectifs, quoiqu'ils gardent conſtamment la même forme : les verbes de la langue franque ne laiſſent pas d'être des verbes, quoique l'uſage ne leur ait accordé ni nombres, ni perſonnes, ni modes, ni temps.

Art. II. Si la plupart de nos grammairiens ont confondu le gérondif françois avec le préſent du *Participe* actif, trompés en cela par la reſſemblance de la forme & de la terminaiſon, on eſt tombé dans une mépriſe toute pareille au ſujet de notre *Participe* paſſif ſimple, que l'on a confondu avec le ſupin de nos verbes actifs, parce qu'ils ont auſſi le même matériel.

Je ne doute point que ce ne ſoit, pour bien des grammairiens, un véritable paradoxe, de vouloir trouver dans nos verbes un ſupin proprement dit : mais je prie ceux qui ſeroient prévenus contre cette idée, de prendre garde que je ne ſuis pas le premier qui l'ai miſe en avant, & que Duclos, dans ſes *Remarques* ſur le chapitre *xxj* de la part. *II* de la *Grammaire générale*, indique aſſez nettement qu'il a du moins entrevu que ce ſyſtême peut devenir probable. « A l'égard du ſupin, dit-il, » ſi nous en voulons reconnoître en françois, je » crois que c'eſt le *Participe* paſſif indéclinable, » joint à l'auxiliaire *avoir* ». Ce quo dit ici cet habile académicien, n'eſt qu'une eſpèce de doute qu'il propoſe ; mais c'eſt un doute dont ne ſe ſeroit pas aviſé un grammairien moins accoutumé à démêler les nuances les plus délicates & moins propre à approfondir la vraie nature des choſes.

Ce n'eſt point par la forme extérieure ni par le ſimple matériel des mots qu'il faut juger de leur nature ; autrement on riſqueroit de paſſer d'erreur en erreur & de tomber ſouvent dans des difficultés inexplicables. *Leur* n'eſt-il pas ſouvent article & d'autres fois pronom ? *Si* eſt adverbe modificatif dans cette phraſe ; *Bourdaloue eſt ſi éloquent qu'il enlève les cœurs* : il eſt adverbe comparatif dans celle-ci ; *Alexandre n'eſt pas ſi grand que Céſar* : il eſt conjonction hypothétique dans celle-ci ; *Si ce livre eſt utile, je ſerai content* ; & dans cette autre ; *Je ne ſuis ſi mes vûes réuſſiront*. La reſſemblance matérielle de notre ſupin avec notre *Participe* paſſif, ne peut donc pas être une raiſon ſuffiſante pour rejeter cette diſtinction, ſurtout ſi on peut l'établir ſur une différence réelle de ſervice, qui ſeule doit fixer la diverſité des eſpèces.

Il faut bien admettre ce principe dans la Grammaire latine, puiſque le ſupin y eſt abſolument ſemblable au *Participe* paſſif neutre, & que cette ſimilitude n'a pas empêché la diſtinction, parce qu'elle n'a pas confondu les uſages. Le ſupin y a toujours été employé comme un nom, parce que ce n'eſt en effet qu'une forme particulière de l'infinitif *voyez* SUPIN) : quelquefois il eſt ſujet d'un verbe, *fletum eſt* (avoir pleuré eſt), on a pleuré (*voyez* IMPERSONNEL) ; d'autres fois il eſt complément objectif d'un verbe, comme dans cette phraſe de Varron, *Me in Arcadiâ ſcio ſpectatum ſuem*, dont la conſtruction eſt *Ergo me ſcio*

Digitized by Google

ſcio ſpectatum ſuem in Arcadiâ (je ſais avoir vu), car la *Méthode latine* de Port-Royal convient que *ſpectatum* eſt pour *ſpectaſſe*, & elle a raiſon; enfin, dans d'autres occurrences, il eſt complément d'une prépoſition du moins ſouſentendue, comme quand Salluſte dit, *Nec ego vos ultum injurias hortor*, c'eſt à dire, *Ad ultum injurias*. Au lieu que le *Participe* a toujours été traité & employé comme adjectif, avec les diverſités d'inflexions exigées par la loi de la concordance.

C'eſt encore la même choſe dans notre langue; & outre les differences qui diſtinguent eſſenciellement le nom & l'adjectif, on ſent aiſément que notre ſupin conſerve le ſens actif, tandis que notre *Participe* a véritablement le ſens paſſif. *J'ai lu vos lettres* : ſi on veut analyſer cette phraſe, on peut demander *j'ai quoi?* & la réponſe fait dire, *j'ai lu*; que l'on demande enſuite, *lu* quoi? on répondra, *vos lettres*: ainſi, *lu* eſt le complément immédiat de *j'ai*, comme *lettres* eſt le complément immédiat de *lu*. *Lu*, comme complément de *j'ai*, eſt donc un mot de même eſpèce que *lettres*, c'eſt un nom; & comme ayant lui-même un complément immédiat, c'eſt un mot de la même eſpèce que *j'ai*, c'eſt un verbe relatif au ſens actif. Voilà les vrais caractères de l'infinitif, qui eſt un nom-verbe (*voyez* INFINITIF); & conſequemment ceux du ſupin, qui n'eſt rien autre choſe que l'infinitif ſous une forme particulière. *Voyez* SUPIN.

Que l'on diſe au contraire, *Vos lettres lues*, *vos lettres étant lues*, *vos lettres ſont lues*, *vos lettres ayant été lues*, *vos lettres ont été lues*, *vos lettres devant être lues*, *vos lettres doivent être lues*, *vos lettres ſeront lues*, &c : on ſent bien que *lues* a, dans tous ces exemples, le ſens paſſif; que c'eſt un adjectif qui, dans la première phraſe, ſe raporte à *lettres* par appoſition, & qui, dans les autres, s'y raporte par attribution; que partout c'eſt un adjectif mis en concordance de genre & de nombre avec *lettres*; & que c'eſt ce qui doit caractériſer le *Participe*, qui, comme je l'ai déja dit, eſt un adjectif-verbe.

Il paroît qu'en latin le ſens naturel & ordinaire du ſupin eſt d'être un prétérit : nous venons de voir, il n'y a qu'un moment, le ſupin *ſpectatum*, employé pour *ſpectaſſe*; ce qui eſt nettement indiqué par *ſcio*, & juſtement reconnu par Lancelot. J'ai préſenté ailleurs (*voyez* IMPERSONNEL) l'idée d'une conjugaiſon dont on a peut-être tort de ne rien dire dans les *Paradigmes* des Méthodes, & qui me ſemble établir d'une manière indubitable que le ſupin eſt un prétérit; *ire eſt* (on va), *ire erat* (on alloit), *ire erit* (on ira), ſont les trois préſents de cette conjugaiſon, & répondent aux préſents naturels, *eo*, *ibam*, *ibo*; *itum eſt* (on eſt allé), *itum erat* (on étoit allé), *itum erit* (on ſera allé), ſont les trois prétérits qui répondent aux prétérits naturels *ivi*, *iveram*, *ivero*; enfin *eundum eſt* (on doit aller), *eundum erat* (on devoit aller), *eundum erit* (on devra aller), ſont les trois futurs, & ils répondent aux futurs naturels *iturus*, *a*, *um*, *ſum*, *iturus eram*, *iturus ero* : or on retrouve dans chacune de ces trois eſpèces de temps les mêmes temps du verbe ſubſtantif auxiliaire, & par conſéquent les eſpèces doivent être caractériſées par le mot radical qui y ſert de ſujet à l'auxiliaire; d'où il ſuit qu'*ire* eſt le préſent proprement dit, *itum* le prétérit, & *eundum* le futur, & qu'il doit ainſi demeurer pour conſtant que le ſupin eſt un vrai prétérit dans la langue latine.

Il en eſt de même dans notre langue; & c'eſt pour cela que ceux de nos verbes qui prennent l'auxiliaire *avoir* dans leurs prétérits, n'en emploient que les préſents accompagnés du ſupin, qui déſigne par lui-même le prétérit; *j'ai lu*, *j'avois lu*, *j'aurai lu*, comme ſi l'on diſoit *j'ai* actuellement, *j'avois* alors, *j'aurai* alors par devers moi l'acte d'*avoir lu*; en latin, *habeo*, *habebam*, ou *habebo lectum* ou *legiſſe*. En ſorte que les différents préſents de l'auxiliaire ſervent à differencier les époques auxquelles ſe raporte le prétérit fondamental & immuable énoncé par le ſupin.

C'eſt dans le même ſens que les mêmes auxiliaires ſervent encore à former nos prétérits avec notre *Participe* paſſif ſimple, & non avec le ſupin; comme quand on dit, en parlant de lettres, *je les ai lues*, *je les avois lues*, *je les aurai lues*, &c. La raiſon en eſt la même : ce *Participe* paſſif eſt fondamentalement prétérit, & les diverſes époques auxquelles on le raporte ſont marquées par la diverſité des préſents du verbe auxiliaire qui l'accompagne : *je les ai lues*, *je les avois lues*, *je les aurai lues*; c'eſt comme ſi l'on diſoit en latin, *eas lectas habeo*, ou *habebam*, ou *habebo*.

Il ne faut pas diſſimuler que l'abbé Regnier, qui connoiſſoit cette manière d'interpréter nos prétérits compoſés de l'auxiliaire & du *Participe*, ne la croyoit point exacte. « *Quam habeo amatam*, ſelon lui (*Grammaire françoiſe*, *in*-12, *page* 467; *in*-4°. *page* 493), » ne veut nullement » dire *que j'ai aimée*; il veut ſeulement dire *que* » *j'aime* (quam habeo caram). Que ſi l'on vouloit rendre le ſens du françois en latin par le » verbe *habere*; il faudroit dire, *quam habui amatam*; & c'eſt ce qui ne ſe dit point ».

Mais il n'eſt point du tout néceſſaire que les phraſes latines par leſquelles on prétend interpréter les galliciſmes, ayent été autoriſées par l'uſage de cette langue : il ſuffit que chacun des mots que l'on y emploie ait le ſens individuel qu'on lui ſuppoſe dans l'interprétation, & que ceux à qui l'on parle conviennent de chacun de ces ſens. Ce détour peut les conduire utilement à l'eſprit du galliciſme que l'on conſerve tout entier, mais

donr on diſsèque plus ſenſiblement les parties ſous les apparences de la latinité. Il peut donc être vrai, ſi l'on veut, que *quam habeo amatam*, vouloit dire, dans le bel uſage des latins, *que j'aime*, & non pas que *j'ai aimée*; mais il n'en demeure pas moins aſſûré que leur *Participe* paſſif étoit eſſenciellement prétérit, puiſqu'avec les préſents de l'auxiliaire *ſum*, il forme les prétérits paſſifs; & il faut en conclure que, ſans l'autorité de l'uſage, qui vouloit *quam amavi* & qui n'introduit pas d'exacts ſynonymes, *quam habeo amatam* auroit ſignifié la même choſe : & cela ſuffir aux vûes d'une interprétation qui après tout eſt purement hypothétique.

Quelques-uns pourront ſe défier encore de cette diſtinction du ſupin actif & du *Participe* paſſif, dont le matériel eſt ſi ſemblable dans notre langue, qu'ils auront peine à croire que l'uſage ait prétendu les diſtinguer. Pour lever ce ſcrupule, je ne répéterai point ce que j'ai déja dit de la néceſſité de juger des mots par leur deſtination plus rôt que par leur forme; je me contenterai de remonter à l'origine de cette ſimilitude embarraſſante. Il paroît que nous avons en cela imité tout ſimplement les latins, chez qui le ſupin *laudatum*, par exemple, ne diffère en rien du *Participe* paſſif neutre, de ſorte que ces deux parties du verbe ne different en effet que parce que le ſupin paroît indéclinable, & que le *Participe* paſſif eſt declinable par genres, par nombres, & par cas; ce dont nous avons retenu tout ce que comporte le génie de notre langue françoiſe.

La difficulté n'eſt pas encore levée, elle n'eſt que paſſée du françois au latin; & il faut toujours en venir à l'origine de cette reſſemblance dans la langue latine. Or il y a grande apparence que le *Participe* en *us*, qui paſſe communément pour paſſif, & qui l'eſt en effet dans les écrivains qui nous reſtent du bon ſiècle, a pourtant commencé par être le prétérit du *Participe* actif : de ſorte que, comme on diſtinguoit alors, ſous une forme ſimple, les trois temps généraux de l'infinitif, le préſent *amare*, le prétérit *amaviſſe* ou *amaſſe*, & le futur *amaſſere* (*voyez* INFINITIF); de même diſtinguoit-on ces trois temps généraux dans le *Participe* actif, le préſent *amans*, aimant, le prétérit *amatus*, ayant aimé, & le futur *amaturus*, devant aimer : on peut même regarder cette convenance d'analogie comme un motif favorable à cette opinion, ſi elle ſe trouve étayée d'ailleurs; & elle l'eſt en effet, tant par des raiſons analogiques & étymologiques, que par des faits poſitifs.

La première impreſſion de la nature dans la dérivation des mots, amène communément l'uniformité & la régularité d'analogie : ce ſont des cauſes ſubordonnées, locales, ou momentanées, qui introduiſent enſuite l'anomalie & les exceptions : il n'eſt donc pas dans l'ordre primitif que le ſupin *amatum* ait le ſens actif, & que le *Participe* qui lui eſt ſi ſemblable, *amatus*, *a*, *um*, ait le ſens paſſif; ils ont dû appartenir tous deux à la même voix dans l'origine, & ne différer entre eux que comme diffèrent un adjectif & un nom abſtrait ſemblable au neutre de cet adjectif, par exemple, l'adjectif *bonus*, *a*, *um*, & le nom abſtrait *bonum*. Mais il eſt conſtant que le futur du *Participe* actif, *amaturus*, *a*, *um*, eſt formé du ſupin *amatum*; & d'ailleurs que ce ſupin ſe trouve partout avec le ſens actif : il eſt donc plus probable qu'*amatus*, *a*, *um*, étoit anciennement de la voix active, qu'il n'eſt croyable qu'*amatum* ni *amaturus* ayent appartenu à la voix paſſive.

Ce premier raiſonnement acquiert une force en quelque ſorte irréſiſtible, ſi l'on conſidère que le *Participe* en *us* a conſervé le ſens actif dans pluſieurs verbes de conjugaiſon active, comme *ſucceſſus*, *juratus*, *rebellatus*, *auſus*, *gaviſus*, *ſolitus*, *meſſus*, *confiſus*, *meritus*, & une infinité d'autres que l'on peut voir dans Voſſius (*Anal. IV*, t3); ce qui eſt le fondement de la conjugaiſon des verbes communément appelés *neutres paſſifs* (*voyez* NEUTRE), verbes irréguliers par raport à l'uſage le plus univerſel, mais peut-être plus réguliers que les autres par raport à l'analogie primitive.

On lit dans Tite-Live (*lib. II*, *c.* 42) : *Moti iræ numinis cauſam nullam aliam vates canebant publicè privatimque, nunc extis, nunc per aves conſulti, quam haud ritè ſacra fieri.* Le Clerc (*Art. crit. part. I*, *ſect. I*, *c.* x, *n°.* 2) cite ce paſſage comme un exemple d'anomalie, parce que, ſelon lui, *vates non conſuluntur extis & avibus, ſed ipſi per exta & aves conſulunt deos.* Il ſemble que ce principe même devoit faire conclure que *conſulti* a dans Tite-Live le ſens actif, & qu'il l'avoit ordinairement, parce qu'un écrivain comme Tite-Live ne donne pas dans un contre-ſens auſſi abſurde, que le ſeroit celui d'employer un mot paſſif pour un mot actif : mais Le Clerc ne prenoit pas garde que les *Participes* en *us* des verbes neutres paſſifs ont tous le ſens actif.

Outre ceux-là, tous les déponents ſont encore dans le même cas, & le *Participe* en *us* y a le ſens actif; *precatus* (ayant prié), *ſecutus* (ayant ſuivi), *uſus* (ayant uſé), &c. Il y en a pluſieurs entre ceux-ci dont le *Participe* eſt uſité dans les deux voix; & l'on peut en voir la preuve dans Voſſius (*Anal.* II.); mais il n'y en a pas un ſeul dont le *Participe* n'ait que le ſens paſſif.

Tel eſt conſtamment la première impreſſion de la nature. Elle deſtine d'abord les mots qui ont de l'analogie dans leur formation, à des ſignifications également analogues entre elles : ſi elle ſe propoſe l'expreſſion de ſens différents & ſans analogie entre eux, quoiqu'ils portent ſur quelque idée commune, il ne reſte dans les mots que ce

Digitized by Google

qu'il faut pour caractériſer l'idée commune ; mais la diverſité des formations y marque d'une manière non équivoque la diverſité des ſens individuels adaptés à cette idée commune. Ainſi, pour ne pas ſortir de la matière préſente, le verbe allemand *loben* (louer), fait au ſupin *gelobter* (loué), & au prétérit du *Partieipe* paſſif *gelobter* (ayant été loué) : *lob* eſt le radical primitif qui exprime l'action individuelle de *louer*, & ce radical ſe retrouve partout ; la particule prépoſitive *ge*, que l'on trouve au ſupin & au *Participe* paſſif, déſigne dans tous deux le prétérit ; mais l'un eſt terminé en *et*, parce qu'il eſt de la voix active ; & l'autre eſt terminé en *ter*, parce qu'il eſt de la voix paſſive.

Il eſt donc à préſumer que la même régularité naturelle exiſta d'abord dans le latin, & qu'elle n'a été altérée enſuite que par des cauſes ſubalternes, mais dont l'influence n'a pas moins un effet infaillible : or comme nous n'avons eu avec les latins un commerce capable de faire impreſſion ſur notre langage, que dans un temps où le leur avoit déja adopté l'anomalie dont il s'agit ici, il n'y a pas lieu d'être ſurpris que nous l'ayons adoptée nous-mêmes ; parce que perſonne ne raiſonne pour admettre quelque locution nouvelle ou étrangère, & qu'il n'y a dans les langues de raiſonnable que ce qui vient de la nature. Mais nonobſtant la reſſemblance matérielle de notre ſupin actif & du prétérit de notre *Partieipe* paſſif, l'uſage les diſtingue pourtant l'un de l'autre par la diverſité de leurs emplois, conformément à celle de leurs natures : & il ne s'agit plus ici que de déterminer les occaſions où l'on doit employer l'un ou l'autre ; car c'eſt à quoi ſe réduit toute la difficulté dont Vaugelas diſoit (*Remarque* 184), qu'en toute la Grammaire françoiſe il n'y a rien de plus important ni de plus ignoré.

Pour y procéder méthodiquement, il faut remarquer que nous avons, 1°. des verbes paſſifs dont tous les temps ſont compoſés de ceux de l'auxiliaire ſubſtantif *être* & du *Partieipe* paſſif : 2°. des verbes abſolus, dont les uns ſont actifs, comme *courir*, *aller* ; d'autres ſont paſſifs, comme *mourir*, *tomber* ; & d'autres neutres, comme *exiſter*, *demeurer* : 3°. des verbes teſtifs qui exigent un complément objectif, direct, & immédiat, comme *aimer* quelqu'un, *finir* un ouvrage, *rendre* un dépôt, *recevoir* une ſomme, &c : 4°. enfin des verbes que l'abbé de Dangeau nomme *pronominaux*, parce qu'on répète, comme complément, le pronom perſonnel de la même perſonne qui eſt ſujet, comme *je me repens*, *vous vous promènerez*, *ils ſe battoient*, *nous nous procurerons un meilleur ſort*, &c. Chacune de ces quatre eſpèces doit être conſidérée à part.

§. I. *Des verbes paſſifs compoſés.* On emploie, dans la compoſition de cette eſpèce de verbe, ou des temps ſimples, ou des temps compoſés de l'auxiliaire *être* : il n'y a aucune difficulté ſur les temps ſimples, puiſqu'ils ſont toujours indéclinables, du moins dans le ſens dont il s'agit ici ; & l'on dit également, *Je ſuis*, *j'étois*, ou *je ſerai aimé* ou *aimée* ; *nous ſommes*, *nous étions*, ou *nous ſerons aimés* ou *aimées* : dans les temps compoſés de l'auxiliaire, il ne peut y avoir que l'apparence du doute, mais nulle difficulté réelle ; ils rétuliient toujours de l'un des temps ſimples de l'auxiliaire *avoir* & du ſupin *été*, qui eſt par conſéquent indéclinable ; en ſorte que l'on dit indiſtinctement *j'ai* ou *nous avons été*, *j'avois* ou *nous avions été*.

Pour ce qui concerne le *Partieipe* paſſif qui détermine alors le ſens individuel du verbe, il ſe décline par genres & par nombres, & ſe met, ſous ce double aſpect, en concordance avec le ſujet du verbe, comme feroit tout autre adjectif pris pour attribut : *mon frère a été loué*, *ma ſœur a été louée*, *mes frères ont été loués*, *mes ſœurs ont été louées*, &c.

§. II. *Des verbes abſolus.* Par raport à la compoſition des prétérits, nous avons en françois trois ſortes de verbes abſolus : les uns, qui prennent l'auxiliaire *être* ; les autres, qui emploient l'auxiliaire *avoir* ; & d'autres enfin, qui ſe conjuguent des deux manières.

Les verbes qui reçoivent l'auxiliaire *être* ſont, ſuivant la liſte qu'en a donnée l'abbé d'Olivet (*Opuſc. p.* 385) *accoucher*, *aller*, *arriver*, *choir*, *déchoir* (& *échoir*), *entrer* (& *rentrer*), *mourir*, *naître*, *partir*, *retourner*, *ſortir*, *tomber* (& *retomber*), *venir*, & ſes dérivés (tels que ſont *avenir*, *devenir* & *redevenir*, *intervenir*, *parvenir*, *provenir*, *revenir*, *ſurvenir*, qui ſont les ſeuls qui ſe conjuguent comme le primitif).

Les prétérits de tous ces verbes ſe forment des temps convenables de l'auxiliaire *être* & du *Partieipe* des verbes mêmes, lequel s'accorde en genre & en nombre avec le ſujet. Cette règle ne ſouffre aucune exception ; & l'uſage le plus conſtant n'a point autoriſé celle que propoſe l'abbé Regnier (*Gram. franç. in-12*, *page* 490 ; *in-4°*, *page* 516), ſur les deux verbes *aller* & *venir*, prétendant que l'on doit dire pour le ſupin indéclinable, *elle lui eſt allé parler*, *elle nous eſt venu voir*, &c ; & qu'en tranſpoſant les pronoms qui ſont compléments, il faut dire par le *Participe* déclinable, *elle eſt allée lui parler*, *elle eſt venue nous voir*, &c. De quelque manière que l'on tourne cette phraſe, il faut toujours le *Participe*, & l'on doit dire auſſi, *elle lui eſt allée parler*, *elle nous eſt venue voir* : il me ſemble ſeulement que ce tour eſt un peu plus éloigné du génie propre de notre langue, parce qu'il y a une hyperbate, qui peut nuire à la clarté de l'énonciation.

(† On trouve auſſi, dans le Diſcours de La Bruyère ſur Théophraſte, une locution contraire à cette règle ; *Il ſemble que Cicéron* ait entré *dans les ſentiments de ce philoſophe* : mais c'eſt une faute échapée à cet écrivain, & contredite par l'uſage conſtant de tous les autres, ſelon lequel on doit dire *ſoit entré*.)

Les verbes abſolus qui reçoivent l'auxiliaire *avoir*, ſont en beaucoup plus grand nombre ; & l'abbé d'Olivet (*ibid.*) prétend qu'il y en a plus de 550 ſur la totalité des verbes abſolus, qui eſt d'environ 600. Les prétérits de ceux-ci ſe forment des temps convenables de l'auxiliaire *avoir* & du ſupin des verbes mêmes, qui eſt toujours indéclinable.

Enfin les verbes abſolus qui ſe conjuguent avec chacun des deux auxiliaires, forment leurs prétérits avec leur *Participe* déclinable, quand ils empruntent le ſecours du verbe *être* ; & ils ſuivent la règle des verbes de la première eſpèce : ils les forment avec le ſupin indéclinable, quand ils ſe ſervent de l'auxiliaire *avoir* ; & ils ſuivent la règle des verbes de la ſeconde eſpèce. Ces verbes ſont de deux ſortes : les uns prennent différemment l'un ou l'autre auxiliaire : ce ſont *accourir*, *apparoître*, *comparoître* & *diſparoître*, *ceſſer*, *croître*, *déborder*, *périr*, *reſter* : les autres ſe conjuguent par l'un ou par l'autre, ſelon la diverſité des ſens que l'on veut exprimer ; ce ſont *convenir*, *demeurer*, *deſcendre*, *monter*, *paſſer*, *repartir*, dont j'ai expliqué ailleurs les différents ſens attachés à la différence de la conjugaiſon. *Voyez* NEUTRE.

§. III. *Des verbes relatifs.* Les verbes relatifs ſont des verbes concrets ou adjectifs, qui énoncent comme attribut une manière d'être, qui met le ſujet en relation néceſſaire, avec d'autres êtres, réels ou abſtraits : tels ſont les verbes *battre*, *connoître* ; parce que le ſujet qui *bat*, qui *connoît*, eſt par là même en relation avec l'objet qu'il *bat*, qu'il *connoît*. Cet objet, qui eſt le terme de la relation, étant néceſſaire à la plénitude du ſens relatif énoncé par le verbe, s'appelle le *complément* du verbe ; ainſi, dans *battre un homme*, *connoître Paris*, le complément du verbe *battre* c'eſt *un homme*, & celui du verbe *connoître* c'eſt *Paris*.

Un verbe relatif peut recevoir différents compléments, comme quand on dit *Rendre gloire à Dieu*, *gloire* eſt un complément du verbe *rendre*, *à Dieu* en eſt un autre. Dans ce cas, l'un des compléments a au verbe un raport plus immédiat & plus néceſſaire, & il ſe conſtruit en conſéquence avec le verbe d'une manière plus immédiate & plus intime, ſans le ſecours d'aucune prépoſition, *rendre gloire* : je l'appelle complément *objectif* ou *principal*, parce qu'il exprime l'objet ſur lequel tombe directement & principalement l'action énoncée par le verbe. Tout autre complément, moins néceſſaire à la plénitude du ſens, eſt auſſi lié au verbe d'une manière moins intime & moins immédiate, c'eſt communément par le ſecours d'une prépoſition ; *rendre à Dieu* : je l'appelle complément *acceſſoire*, parce qu'il eſt en quelque manière ajouté au principal, qui eſt d'une plus grande néceſſité. (*Voy.* COMPLÉMENT). Les grammairiens modernes, & ſpécialement l'abbé d'Olivet, appellent le complément principal, *régime ſimple*, & le complément acceſſoire, *régime compoſé*.

Après ces préliminaires, on peut établir comme une règle générale, que tous les verbes dont il s'agit ici forment leurs prétérits avec l'auxiliaire *avoir* ; & il n'eſt plus queſtion que de diſtinguer les cas où l'on fait uſage du ſupin & ceux où l'on emploie ordinairement le *Participe*.

Première règle. On emploie le ſupin indéclinable dans les prétérits des verbes actifs relatifs, quand le verbe eſt ſuivi de ſon complément principal.

Seconde règle. On emploie le *Participe* dans les prétérits des mêmes verbes, quand ils ſont précédés de leur complément principal ; & le *Participe* ſe met alors en concordance avec ce complément, & non avec le ſujet du verbe.

On dit donc, par le ſupin, *J'ai reçu vos lettres*, parce que le complément principal, *vos lettres*, eſt après le verbe *j'ai reçu* ; & *reçu* doit également ſe dire au ſingulier, comme au pluriel, de quelque genre & de quelque nombre que puiſſe être le ſujet. Mais il faut dire, par le *Participe*, *Les lettres que mon père a reçues* ou *qu'a reçues mon père*, parce que le complément principal *que*, qui veut dire *leſquelles lettres*, eſt avant le verbe *a reçues* ; & le *Participe* s'accorde ici en genre & en nombre avec le complément objectif ou principal *que*, indépendamment du genre, du nombre, & même de la poſition du ſujet *mon père*.

Titus avoit rendu ſa femme maîtreſſe de ſes biens, par le ſupin ; *Il ne l'avoit pas rendue maîtreſſe de ſes démarches*, par le *Participe* : c'eſt toujours le même participe, quoique le complément principal ſoit ſuivi d'un autre nom qui s'y raporte. Ce ſeroit la même choſe, quand il ſeroit ſuivi d'un adjectif : *le commerce a rendu cette ville puiſſante*, c'eſt le ſupin ; *mais il l'a rendue orgueilleuſe*, c'eſt le *Participe*.

(P) Corneille, dans ſon *Pompée* (*act.* iv. *ſc.* 3), a dit par inverſion,

Mais, ô dieux ! le moment que je vous ai quittée,
D'un trouble bien plus grand *a mon âme agitée* ;

& dans les *Horaces* (*act.* iij, *ſc.* 6) :

Il eſt de tout ſon ſang comptable à ſa patrie,
Chaque goutte épargnée *a ſa gloire flétrie*.

« La ſévérité de la Grammaire, dit là-deſſus » Voltaire, ne permet point ce *flétrie* ; il faut » dans la rigueur *a flétri ſa gloire* : mais *a ſa* » *gloire flétrie* eſt plus beau, plus poétique, plus » éloigné du langage ordinaire, ſans cauſer d'obſcu- » rité ».

« C'eſt l'inverſion qui eſt contraire à la marche analytique & ſimple de la Grammaire ; mais elle n'eſt pas pour cela défendue par la Grammaire, qui au contraire détermine les cas où elle peut avoir lieu & la manière dont elle doit ſe faire (*Voyez* INVERSION). Ce qu'il y a à remarquer ici, c'eſt que l'inverſion ayant porté le complément du verbe avant le *Participe*, il eſt alors juſtement ſoumis à la règle de la déclinaiſon &

doit s'accorder avec ſon complément. Mais en ſuivant cette règle, l'inverſion eſt en effet une expreſſion plus belle & plus poétique, parce qu'elle eſt plus éloignée du langage ordinaire.

« Il ſeroit donc à ſouhaiter, dit l'abbé d'Olivet (*Remarq. ſur* Racine), » que, du moins en ce » qui regarde l'arrangement des mots, notre Poéſie » fût attentive à maintenir ſes privilèges. Elle en » a perdu quelques-uns depuis moins d'un ſiècle, » puiſqu'autrefois on ſe permettoit l'inverſion du » *Participe*, non ſeulement avec l'auxiliaire *être*, » mais avec l'auxiliaire *avoir*,

» O Dieu ! dont les bontés, de nos larmes touchées,
» *Ont* aux vaines fureurs *les armes arrachées*,

» pour dire *ont arraché les armes* : & cette inverſion étoit d'une grande commodité pour la » rime. . . . . Pourquoi nos poëtes ſe privent-ils » d'une douceur que l'uſage leur accordoit ? Car » l'Académie, dans l'examen qu'elle fit des ſtances » de Malherbe, qui commencent par les deux vers » que je viens de citer, ne cenſura nullement cette » inverſion. Joignons à l'exemple de Malherbe » celui de La Fontaine (*liv. V, fab.* 8) ;

» . . . Un certain loup dans la ſaiſon
» Où les tièdes zéphyrs *ont l'herbe rajeunie* ».

Il me ſemble que le concours de deux académiciens ſi diſtingués, joint à l'autorité des exemples, doit être d'autant plus efficace pour appuyer le tour dont il s'agit, que l'un, après avoir obtenu le premier rang parmi les poëtes de nos jours, étoit mieux fondé que perſonne à prononcer ſur ce qui convient au langage poétique ; & que l'autre, connu dans l'Europe comme un excellent grammairien françois, pouvoit décider avec certitude juſqu'où la Grammaire peut ſe prêter aux beſoins de notre Poéſie. Reprenons.)

Lorſqu'il y a dans la dépendance du prétérit compoſé un infinitif, il ne faut qu'un peu d'attention pour démêler la Syntaxe que l'on doit ſuivre. En général il faut ſe ſervir du ſupin, lorſqu'il n'y a avant le prétérit aucun complément, *J'ai fait pourſuivre les ennemis ;* & il ne peut y avoir de doute, que quand il y a quelque complément avant le prétérit. Des exemples vont éclaircir tous les cas.

Je l'ai fait peindre, en parlant d'un objet maſculin ou féminin au ſingulier : *Je les ai fait peindre*, au pluriel : c'eſt *le* ou *la* du premier exemple, & *les* du ſecond, qui ſont le complément principal du verbe *peindre*, & non de *j'ai fait ; j'ai fait* a pour complément l'infinitif *peindre*. Communément, quand il y a un infinitif après *fait*, il eſt le complément immédiat & principal de *fait*, qui eſt alors un ſupin.

Les vertus que vous avez entendu louer ; Les affaires que vous avez prévu que vous auriez, dans chacun de ces deux exemples, *que*, qui veut dire *leſquelles vertus* ou *leſquelles affaires*, n'eſt point le complément du prétérit compoſé ; dans la première phraſe, *que* eſt complément de *louer ;* dans la ſeconde, *que* eſt complément de *vous auriez :* c'eſt pourquoi l'on fait uſage du ſupin.

Je l'ai entendu chanter, par le ſupin, en parlant d'une cantate ; parce que *la* qui précède n'eſt pas le complément du prétérit *j'ai entendu*, mais du verbe *chanter*, qui eſt ici relatif, comme s'il y avoit *J'ai entendu chanter la* ou *elle*. Au contraire, en parlant d'une chanteuſe, il faut dire, *Je l'ai entendue chanter*, par le *Participe ;* parce que *la*, qui précède le prétérit, en eſt le complément principal, & non pas de *chanter*, qui eſt ici abſolu, comme s'il y avoit *J'ai entendu la* ou *elle* dans l'action de *chanter*.

En parlant d'une femme, on dira également, *Je l'ai vu peindre*, par le ſupin, & *Je l'ai vue peindre*, par le *Participe ;* mais en des ſens très-différents. *Je l'ai vu peindre*, veut dire, *J'ai vu l'opération de peindre elle :* ainſi, *la*, qui précède le prétérit, n'en eſt pas le complément ; il l'eſt de *peindre*, & *peindre* eſt le complément objectif de *j'ai vu*, qui, pour cette raiſon, exige le ſupin. *Je l'ai vue peindre*, veut dire, *J'ai vu elle* dans l'opération de *peindre ;* ainſi, *la*, qui eſt avant le prétérit, en eſt ici le complément principal ; c'eſt pourquoi il eſt néceſſaire d'employer le *Participe*. On peut remarquer, en paſſant, que *peindre*, dans la ſeconde phraſe, ne peut donc être qu'un complément acceſſoire de *je l'ai vue ;* d'où l'on doit conclure qu'il eſt dans la dépendance d'une prépoſition ſouſentendue, *Je l'ai vue* dans *peindre*, ou, comme je l'ai déjà dit, *Je l'ai vue* dans l'opération de *peindre* : car les infinitifs ſont de vrais noms, dont la Syntaxe a les mêmes principes que celle des noms. *Voyez* INFINITIF.

Le mot *en*, placé avant un prétérit, en eſt quelquefois complément ; mais de quelle eſpèce ? C'eſt un complément acceſſoire ; car *en* eſt alors un adverbe équivalent à la prépoſition *de* avec le nom indiqué par les circonſtances. (*Voyez* ADVERBE & MOT). Ainſi, il ne doit point introduire le *Participe* dans le prétérit, & l'on doit dire avec le ſupin : *Plus d'exploits que les autres n'en ont lu*, & en parlant des lettres, *J'en ai reçu deux*.

L'uſage veut que l'on diſe, *Les chaleurs qu'il a fait*, & non pas *faites ; La diſette qu'il y a eu*, & non pas *eue*. « Une exception de cette nature » étant ſeule, dit l'abbé d'Olivet, & ſi connue de » tout le monde, n'eſt propre qu'à confirmer la » règle, & qu'à lui aſſûrer le titre de règle générale ». (*Opuſc. page* 375.)

§. IV. *Des verbes pronominaux*. Tous les verbes pronominaux forment leurs prétérits par l'auxiliaire *être ;* & l'on y ajoûte le ſupin, ſi le complément principal eſt après le verbe : au contraire, on ſe ſert du *Participe* mis en concordance avec le complément principal, ſi ce complément eſt avant le verbe.

Digitized by Google

1°. *Elle s'eſt fait peindre*, avec le ſupin; parce que *peindre* eſt le complément principal de *fait*, & que le pronom *ſe*, qui précède, eſt complément de *peindre*, & non de *fait*; c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Elle a fait peindre ſoi.*

Elle s'eſt crevé les ieux, avec le ſupin; parce que *les ieux* eſt le complément principal de *crevé*, & que *ſe* en eſt le complément acceſſoire; *Elle a crevé les ieux à ſoi.*

Elle s'eſt laiſſé ſéduire, & non pas *laiſſée*; parce que *ſe* n'en eſt pas le complément principal, mais de *ſéduire*, qui l'eſt lui-même de *laiſſé*; *Elle a laiſſé ſéduire ſoi.*

Pour les mêmes raiſons, il faut dire, *Elle s'eſt mis des chimères dans la tête*; *Elle s'eſt imaginé qu'on la trompoit*; *Elle s'étoit donné de belles robes*, &c.

2°. Voici des exemples du *Participe*, parce que le complément principal eſt avant le verbe.

Elle s'eſt ſuée, & non pas *tué*; parce que le pronom eſt complément principal du prétérit; c'eſt comme ſi l'on diſoit, *Elle a tué ſoi.* Par les mêmes raiſons, il faut dire, *Elles ſe ſont repenties*; *Ma mère s'étoit promenée*; *Mes ſœurs ſe ſont faites religieuſes*; *Nos troupes s'étoient battues long temps.*

Il faut dire, *Elle s'eſt livrée à la mort*, & par un ſemblable principe de Syntaxe, *Elle s'eſt laiſſée mourir*, c'eſt-à-dire, *Elle a laiſſé ſoi à mourir* ou *à la mort.*

Les deux doigts qu'elle s'étoit coupés, parce que le complément principal du prétérit c'eſt *que*, qui veut dire *leſquels deux doigts*, & que ce complément eſt avant le verbe. De même faut-il dire, *Les chimères que cet homme s'eſt miſes dans la tête*; *Ces difficultés vous arrêtent ſans ceſſe*, & *je ne me les ſerois pas imaginées*; *Voilà de belles eſtampes*, *je ſuis ſurpris que vous ne vous les ſoyez pas données plus tôt.*

Cette Syntaxe eſt la même, quelle que ſoit la poſition du ſujet, avant ou après le verbe; & l'on doit également dire, *Les lois que les romains s'étoient preſcrites* ou *que s'étoient preſcrites les romains*; *Ainſi ſe ſont perdues celles qui l'ont cru*; *Comment s'eſt élevée cette difficulté?* &c.

Malherbe, Vaugelas, Bouhours, Regnier, &c, n'ont pas établi les mêmes principes que l'on trouve ici: mais ils ne ſont pas plus d'accord entre eux qu'avec nous; &, comme le dit Duclos (*Remarques* ſur le chapitre 22 de la partie II de la *Grammaire générale*), « ils donnent des doutes » plus tôt que des déciſions, parce qu'ils ne s'étoient » pas attachés à chercher un principe fixe. D'ailleurs, quelque reſpectable que ſoit une autorité » en fait de ſciences & d'arts, on peut toujours la » ſoumettre à l'examen ».

Ainſi, l'uſage ſe trouvant partagé, le parti le plus ſage qu'il y eût à prendre, étoit de préférer celui qui étoit le plus autoriſé par les modernes, & ſurtout par l'Académie, & qui avoit en même temps l'avantage de n'établir que des principes généraux: car, ſelon la judicieuſe remarque de l'abbé d'Olivet (*Opuſc. page* 383), « moins la » Grammaire autoriſera d'exceptions, moins elle » aura d'épines; & rien ne me paroît plus capable, » que des règles générales, de faire honneur à » une langue ſavante & polie. Car ſuppoſé, » dit-il ailleurs (*page* 382), que l'obſervation de » ces règles générales nous faſſe tomber dans » quelque équivoque ou dans quelque cacophonie, » ce ne ſera point la faute des regles, ce ſera la » faute de celui qui ne connoîtra point d'autres » tours, ou qui ne ſe donnera pas la peine d'en » chercher. La Grammaire, dit il encore en un » autre endroit (*page* 366), ne ſe charge que de » nous enſeigner à parler correctement; elle laiſſe » à notre oreille & à nos réflexions le ſoin de nous » aprendre en quoi conſiſtent les grâces du diſ- » cours ». (*M.* BEAUZÉE.)

PARTICULE, ſ. f. *Grammaire.* Ce mot eſt un diminutif de *partie*, & il ſignifie une petite partie du Tout. Les grammairiens l'ont adopté dans ce ſens, pour déſigner par un nom unique toutes les parties d'oraiſon indéclinables, les prépoſitions, les adverbes, les conjonctions, & les interjections; parce qu'elles ſont en effet les moins importantes de celles qui ſont néceſſaires à la conſtitution du diſcours. Quel mal y auroit-il à cette dénomination, ſi en effet elle ne déſignoit que les eſpèces dont le caractère commun eſt l'indéclinabilité? « C'eſt qu'elle ne ſert, dit l'abbé Girard (*Vrais principes*, *tom. II*, *diſc.* xiij, *pag.* 311), » qu'à confondre les eſpèces entre elles, puiſqu'on » les place indifféremment dans la claſſe des *Par-* » *ticules*, malgré la différence & de leurs noms » & de leurs ſervices qui les font ſi bien con- » noître ». Je ne prétends point devenir l'apologiſte de l'abus qu'on peut avoir fait de ce terme; mais je ne puis me diſpenſer d'obſerver que le raiſonnement de cet auteur porte à plein ſur un principe faux. Rien n'eſt plus raiſonnable que de réunir ſous un ſeul coup d'œil, au moyen d'une dénomination générique, pluſieurs eſpèces différencies & par leurs noms ſpécifiques & par des caractères propres très-marqués: on ne s'aviſe point de dire que la dénomination générique confond les eſpèces, quoiqu'elle les préſente ſous un même aſpect; & l'abbé Girard lui-même n'admet-il pas, ſous la dénomination générique de *Particule*, les *interjectives* & les *diſcurſives*; & ſous chacune de ces eſpèces d'autres eſpèces ſubalternes, par exemple, les *exclamatives*, les *acclamatives*, & les *imprécatives* ſous la première eſpèce; & ſous la ſeconde, les *aſſertives*, les *admonitives*, les *imitatives*, les *exhibitives*, les *explétives*, & les *préeurſives?*

Le véritable abus conſiſte en ce qu'on a appelé

Particules, non seulement les mots indéclinables, mais encore de petits mots extraits des espèces déclinables : il n'est pas rare de trouver, dans les Méthodes préparées pour la torture de la Jeunesse, la *Particule* SE, les *Particules* SON, SA, IES ou LEUR ; & l'on sait que la *Particule* ON y joue un rôle très-important. C'est un abus réel, parce qu'il n'est plus possible d'assigner un caractère qui soit commun à tous ces mots, & qui puisse fonder la dénomination commune par laquelle on les désigne : & peut-être que la division des *Particules* adoptées par l'académicien, est vicieuse par le même endroit.

En effet, les *Particules* interjectives, que tout le monde connoît sous le nom plus simple d'*Interjections*, appartiennent exclusivement au langage du cœur, & il en convient en d'autres termes ; chacune d'elles vaut un discours entier (*voyez* INTERJECTION : & les *Particules* discursives sont du langage analytique de l'esprit, & n'y sont jamais en effet que comme des *Particules* réelles de l'énonciation totale de la pensée. Qu'y a-t-il de commun entre ces deux espèces ? De désigner, dit-on, une affection dans la personne qui parle ; & j'on entend, sans contredit, une affection du cœur ou de l'esprit. A ce prix, *Particule* & *mot* sont synonymes ; car il n'y a pas un mot qui n'énonce une pareille affection, & ils ont un caractere commun qui est très-sensible, ils sont tous produits par la voix.

L'abbé de Dangeau, qui fesoit son capital de répandre la lumiere sur les matières grammaticales, & qui croyoit avec raison ne pouvoir le faire avec succès, qu'en recueillant avec scrupule & comparant avec soin tous les usages, a rassemblé sous un coup d'œil les différents sens attachés par les grammairiens au nom de *Particule*. (*Opusc. p.* 231 & *suiv.*)

« 1°. On donne, dit-il, le nom de *Particule* » à divers petits mots, quand on ne sait sous » quel genre ou partie d'oraison on les doit ranger, » ou qu'à divers egards ils se peuvent ranger sous » diverses parties d'oraison... 2°. On donne aussi » le même nom de *Particule* à de petits mots » qui sont quelquefois prépositions & quelquefois » adverbes... 3°. On donne aussi le même nom » de *Particule* à de petits mots qui ne signifient » rien par eux-mêmes, mais qui changent quel- » que chose à la signification des mots auxquels » on les ajoûte : par exemple, les petits mots » de *ne* & de *pas*... 4°. On doit donner le nom » de *Particule* principalement à de petits mots » qui tiennent quelque chose d'une des parties » d'oraison, & quelque chose d'une autre ; comme » *du*, *au* ; *des*, *aux*... 5°. On donne encore le » nom de *Particule* à d'autres petits mots qui » tiennent la place de quelques prepositions & de » quelques noms, comme *en*, *y*, *dont*,... » 6°. Les syllabes *ci*, *là*, & *de*, ainsi que les » enclitiques *ne*, *ve*, *que* des latins, & l'enclitique τε des grecs, sont aussi des *Particules*.... » 7°. Il y a d'autres sortes de *Particules* qui » servent à la composition des mots ; & comme » elles ne font jamais des mots à part, on les » nomme des *Particules* inséparables, comme *re*, » *dé*, *des*, *mes*, *dis*, &c... Tous ces différents » usages de *Particules* & l'utilité dont il est de » connoître la force qu'elles ont dans le discours, » pourroit faire croire que ce ne seroit pas mal fait » de faire de la *Particule* une dixième partie d'orai- » son ».

Il paroît évidemment par cet extrait de ce qu'a écrit sur les *Particules* le savant abbé de Dangeau, qu'il y a sur cet objet une incertitude singulière & une confusion étrange dans le langage des grammairiens ; & j'ajoûte qu'il y a bien des erreurs.

1°. Donner le nom de *Particules* à certains petits mots, quand on ne sait sous quel genre ou partie d'oraison on les doit ranger ; c'est constater par un nom d'une signification vague, l'ignorance d'un fait que l'on laisse indécis par malhabileté ou par paresse. Il seroit & plus simple & plus sage, ou de déclarer qu'on ignore la nature de ces mots, au lieu d'en imposer par un nom qui semble exprimer une idée ; ou d'en rechercher la nature par les voies ouvertes à la sagacité des grammairiens.

2°. Regarder comme *Particules* de petits mots qui à divers égards peuvent se ranger sous diverses parties d'oraison, ou qui sont, dit-on, quelquefois prépositions & quelquefois adverbes, c'est introduire dans le langage grammatical la périssologie & la confusion. Quand vous trouvez, *Il est si savant*, dites que *si* est adverbe ; & dans, *Je ne sais si cela est entendu*, dites que *si* est conjonction : mais quelle nécessité y a-t-il de dire que *si* soit *Particule* ? Au reste, il arrive souvent que l'on croit mal à propos qu'un mot change d'espèce, parce que quelque ellipse dérobe aux yeux les caractères de Syntaxe qui conviennent naturellement à ce mot. Le mot *après*, dit l'abbé de Dangeau, est prépositon dans cette phrase, *Pierre marchoit après Jacques* ; il est adverbe dans celle-ci, *Jacques marchoit devant & Pierre marchoit après* : c'est une prépositon dans la dernière phrase, comme dans la première ; mais il y a ellipse dans la seconde, & c'est comme si l'on disoit, *Jacques marchoit devant* (ou plûtôt *avant*) *Pierre*, & *Pierre marchoit après Jacques*. On peut dire en général qu'il est très-rare qu'un mot change d'espèce : & cela est tellement contre nature, que, si nous en avons quelques-uns que nous sommes forcés d'admettre dans plusieurs classes, ou il faut reconnoître que c'est l'effet de quelque figure de construction ou de syntaxe que l'habitude ne nous laisse plus soupçonner, mais que l'art peut retrouver, ou il faut

l'attribuer à différentes étymologies : par exemple, notre adverbe *ſi* vient certainement de l'adverbe latin *ſic*, & notre conjonction *ſi* eſt ſans altération la conjonction latine *ſi*.

3°. Je ne crois pas, quoique l'abbé de Dangeau le diſe très-affirmativement, que l'on doive donner le nom de *Particule* à nos petits mots, *du*, *des*, *au*, *aux*. La Grammaire ne doit point juger des mots par l'étendue de leur matériel, ni les nommer d'après ce jugement; c'eſt leur deſtination qui doit fixer leur nature. Or les mots dont il s'agit, loin d'être des *Particules* dans le ſens diminutif que préſente ce mot, équivalent au contraire à deux parties d'oraiſon, puiſque *du* veut dire *de le*, *des* veut dire *de les*, *au* veut dire *à le*, & *aux* veut dire *à les*. C'eſt ainſi qu'il faut les déſigner, en marquant que ce ſont des mots compoſés équivalents à telle prépoſition & tel article. C'eſt encore à peu près la même choſe des mots *en*, *y*, & *dont*: celui-ci eſt équivalent à *de lequel*, *de laquelle*, *de leſquels*, ou *de leſquelles*; les deux autres ſont de vrais adverbes, puiſque le mot *en* ſignifie *de lui*, *d'elle*, *de cela*, *de ce lieu*, *d'eux*, *d'elles*, *de ces choſes*, *de ces lieux*; & que le mot *y* veut dire *à cela*, *à ces choſes*, *en ce lieu*, *en ces lieux*: or tout mot équivalant à une prépoſition avec ſon complément, eſt un adverbe. *Voyez* ADVERBE.

4°. Enfin, je ſuis perſuadé, contre l'avis même de l'habile grammairien dont j'ai rapporté les paroles, que ce ſeroit très-mal de faire des *Particules* une nouvelle partie d'oraiſon. On vient de voir que la plupart de celles qu'il admettoit avec le gros des grammairiens, ont déja leur place fixée dans les parties d'oraiſon généralement reconnues, & par conſéquent, qu'il eſt au moins inutile d'imaginer pour ces mots une claſſe à part.

Les autres *Particules*, dont je n'ai rien dit encore & que je trouve en effet très-raiſonnable de déſigner par cette dénomination, ne conſtituent pas pour cela une partie d'oraiſon, c'eſt à dire, une eſpèce particulière de mots; & en voici la preuve. Un mot eſt une totalité de ſons, devenue par l'uſage, pour ceux qui l'entendent, le ſigne d'une idée totale (*voyez* MOT): or les *Particules*, que je conſens de reconnoître ſous ce nom, puiſqu'il faut bien en fixer la notion par un terme propre, ne ſont les ſignes d'aucune idée totale; la plupart ſont des ſyllabes qui ne deviennent ſignificatives, qu'autant qu'elles ſont jointes à d'autres mots dont elles deviennent parties, de ſorte qu'on ne peut pas même dire d'aucune que ce ſuit une totalité de ſons, puiſque chacune devient un ſon partiel du mot entier qui en réſulte.

Au lieu donc de regarder les *Particules* comme des mots, il faut s'en tenir à la notion indiquée par l'étymologie même du nom, & dire que ce ſont *des parties élémentaires qui entrent dans la compoſition de certains mots, pour ajouter, à l'idée primitive du mot ſimple auquel on les adapte, une idée acceſſoire dont ces élémens ſont les ſignes.*

On peut diſtinguer deux ſortes de *Particules*, à cauſe des deux manières dont elles peuvent s'adapter avec le mot ſimple dont elles modifient la ſignification primitive: les unes ſont *prépoſitives* ou *préfixes*, pour parler le langage de la Grammaire hébraïque, parce qu'elles ſe mettent à la tête du mot; les autres ſont *poſtpoſitives* ou *affixes*, parce qu'elles ſe mettent à la fin du mot.

Les *Particules* que je nomme *prépoſitives* ou *préfixes*, s'appellent communément *Prépoſitions inſéparables*; mais cette dénomination eſt doublement vicieuſe: 1°. elle confond les élémens dont il s'agit ici, avec l'eſpèce de mots à laquelle convient excluſivement le nom de *Prépoſition*: 2°. elle préſente comme fondamentale l'idée de la poſition de ces *Particules*, en la nommant la première: & elle montre comme ſubordonnée & acceſſoire l'idée de leur nature élémentaire, en la déſignant en ſecond; au lieu que la dénomination de *Particule prépoſitive* ou *préfixe* n'abuſe du nom d'aucune eſpèce de mot, & préſente les idées dans leur ordre naturel. On ne ſauroit mettre dans ces termes techniques trop de vérité, trop de clarté, ni trop de juſteſſe.

Voici dans l'ordre alphabétique nos principales *Particules* prépoſitives.

A ou *ad*, *Particule* empruntée de la prépoſition latine *ad*, marque, comme cette prépoſition, la tendance vers un but phyſique ou moral. On ſe ſert de *a* dans les mots que nous compoſons nous-mêmes à l'imitation de ceux du latin, & même dans quelques-uns de ceux que nous en avons empruntés: *aguerrir* (ad bellum aptiorem facere), *améliorer* (ad melius ducere) *anéantir* (réduire à néant, *ad nihilum*); *avocat*, que l'on écrivoit & que l'on prononçoit anciennement *advocat* (ad *alienam cauſam dicendam* vocatus). On ſe ſert de *ad* quand le mot ſimple commence par une voyelle, par un *h* muet, par la conſonne *m*, & quelquefois quand il commence par *j* ou par *v*: *adapter* (aptare ad), *adhérer* (hærere ad), *admettre* (mettre dans), *adjoint* (junctus ad), *adverbe* (ad verbum junctus) &c. Dans quelques cas, le *d* de *ad* ſe transforme en la conſonne qui commence le mot ſimple, ſi c'eſt un *c* ou un *q*, comme *accumuler*, *aquérir*; un *f*, comme *affamer*; un *g*, comme *agréger*; un *l*, comme *allaiter*; un *n*, comme *annexer*; un *p*, comme *applanir*, *appauvrir*, *appoſition*; un *r*, comme *arranger*, *arrondir*; un *ſ*, comme *aſſaillir*, *aſſidu*, *aſſortir*; un *t*, comme *attribut*, *atténué*, &c.

Ab ou *abs*, qui eſt ſans aucune altération la prépoſition latine, marque principalement la ſéparation; comme *abhorrer*, *abjuration*, *ablution*, *abnégation*,

abnégation, *abortif*, *abrogé*, *abſolution*, *abſtinence*, *abſtrait*, *abuſif*, &c.

Anti marque quelquefois la priorité, & alors il vient de la prépoſition latine *ante*, comme dans *antidate* ; mais ordinairement nous conſervons le latin en entier, *antéceſſeur*. Plus ſouvent il vient du grec ἀντὶ, *contra*, & alors il marque oppoſition : ainſi, le poème immortel du cardinal de Polignac, dont M. de Bougainville a donné au Public une excellente traduction, porte à juſte titre le nom d'*Antilucrèce*, puiſque la doctrine du poète moderne eſt tout à fait oppoſée au matérialiſme abſurde & impie de l'ancien. *Voyez* ANTI.

Co, *Com*, *Col*, *Cor* & *Con*, eſt une *Particule* empruntée de la prépoſition latine *cum* (avec), dont elle garde le ſens dans la compoſition. On ſe ſert de *Co* devant un mot ſimple qui commence par une voyelle ou par un *h* muet ; *coadjuteur*, *coéternel*, *coincidence*, *coopération*, *cohabiter*, *cohéritier*. On emploie *Com* devant une des conſonnes labiales *b*, *p* ou *m*, *combattre*, *compétiteur*, *commutation*. On ſe ſert de *Col*, quand le mot ſimple commence par *l* ; *collection*, *colliger colluſion* : le mot *colporteur* n'eſt point contraire à cette règle, il ſignifie *porteur au col*. On fait uſage de *Cor* devant les mots qui commencent par *r* ; *corrélatif*, *correſpondance*. Dans toutes les autres occaſions on ſe ſert de *Con* ; *concordance*, *condenſer*, *confédération*, *conglutiner*, *conjonctif*, *connexion*, *conquérir*, *conſentir*, *conſpirer*, *contemporain*, *convention*.

Contre, ſervant comme *Particule*, conſerve le même ſens d'oppoſition, qui eſt propre à la prépoſition : *contredire*, *contremander*, *contrevenir* : *contrefaire* c'eſt imiter contre la vérité ; *contrefait* veut quelquefois dire, fait contre les lois ordinaires & les proportions de la nature ; *contretirer* une eſtampe, c'eſt la tirer dans un ſens oppoſé & contraire. Mais dans *contreſigner*, *contre* veut ſeulement dire *auprès*.

Dé ſert quelquefois à étendre la ſignification du mot, elle eſt ampliative, comme dans *déclarer*, *découper*, *détremper*, *dévorer* : d'autres fois elle eſt négative & ſert à marquer la ſuppreſſion de l'idée énoncée par le mot *ſimple*, comme dans *débarquer*, *décamper*, *dédire*, *défaire*, *dégénéré*, *déloyal*, *démaſqué*, *dénaturé*, *dépourvu* ; *déréglement*, *déſabuſer*, *détorſe*, *dévaliſer*.

Dés eſt toujours négative dans le même ſens que l'on vient de voir ; *déſaccorder*, *déſennuyer*, *déshabiller*, *déshérité*, *déshonneur*, *déſintéreſſement*, *déſordre*, *déſunion*.

Di eſt communément une *Particule* extenſive ; *diriger*, c'eſt *régler* de point en point ; *dilater*, c'eſt donner beaucoup d'étendue ; *diminuer*, c'eſt rendre plus menu, *&c.*

Dis eſt plus ſouvent une *Particule* négative ; *diſcordance*, *diſgrâce*, *diſproportion*, *diſparité*. Quelquefois elle marque diverſité ; *diſputer* (diſputare) ſignifie littéralement *diverſa putare*, ce qui eſt l'origine des diſputes ; *diſtinguer*, ſelon l'abbé de Dangeau (*Opuſc. page* 239), vient de *dis* & de *tingere* (teindre), & ſignifie proprement *teindre d'une couleur différente*, ce qui eſt très-propre à diſtinguer ; *diſcerner*, voir les différences ; *diſpoſer*, placer les diverſes parties, *&c.* Dans *diffamer*, *difficile difforme*, c'eſt la *Particule dis*, dont le *s* final eſt changé en *f*, à cauſe du *f* initial des mots ſimples, & elle y eſt négative.

E & *Ex* ſont des *Particules* qui viennent des prépoſitions latines *e* ou *ex*, & qui, dans la compoſition, marquent une idée acceſſoire d'extraction ou de ſéparation : *ébrancher*, ôter les branches ; *écervelé*, qui a perdu la cervelle ; *édenter*, ôter les dents ; *effréné*, qui s'eſt ſouſtrait au frein ; *élargir*, c'eſt ſéparer davantage les parties élémentaires ou les bornes ; *émiſſion*, l'action de pouſſer hors de ſoi ; *énerver*, ôter la force aux nerfs ; *épouſſeter*, ôter la pouſſière, *&c.* *Exalter*, mettre au deſſus des autres ; *excéder*, aller hors des bornes ; *exhéréder*, ôter l'héritage ; *exiſter*, être hors du néant ; *expoſer*, mettre au dehors ; *exterminer*, mettre hors des termes ou des bornes, *&c.* Il ne faut pas croire au reſte, comme le donne à entendre l'abbé Regnier (*Grammaire françoiſe*, *in*-12, *page* 545, *in*-4°. *page* 574), que ce ſoit la *Particule É* qui ſe trouve à la tête des mots *écolier*, *épi*, *éponge*, *état*, *étude*, *eſpace*, *eſprit*, *eſpèce*, & de pluſieurs autres qui viennent des mots latins commençant par *ſ* ſuivie d'une autre conſonne, *ſcholaris*, *ſpica*, *ſpongia*, *ſtatus*, *ſtudium*, *ſpatium*, *ſpiritus*, *ſpecies*, &c. La difficulté que l'on trouva à prononcer de ſuite les deux conſonnes initiales, fit prendre naturellement le parti de prononcer la première comme l'alphabet, *es* ; & dès lors on dit & l'on écrivit enſuite, *eſcolier*, *eſpi*, *eſponge*, *eſtat*, *eſpace*, *eſprit*, *eſpèce*, &c : l'Euphonie, dans la ſuite, ſupprima la lettre *ſ* dans la prononciation de quelques-uns de ces mots, & l'on dit *écolier*, *épi*, *éponge*, *état*, *étude* ; & ce n'eſt que depuis peu que nous avons ſupprimé cette lettre dans l'orthographe : elle ſubſiſte encore dans celle des mots *eſpace*, *eſprit*, *eſpèce*, parce qu'on l'y prononce. Si cet *e* ne s'eſt point mis dans quelques dérivés de ces mots, ou dans d'autres mots d'origine ſemblable ; c'eſt qu'ils ſe ſont introduits dans la langue en d'autres temps, & qu'étant d'un uſage moins populaire, ils ont été moins expoſés à ſouffrir quelque altération dans la bouche des gens éclairés qui les introduiſirent.

La *Particule En*, dans la compoſition, conſerve le même ſens à peu près que la prépoſition, & marque poſition ou diſpoſition : poſition, comme dans *encaiſſer*, *endoſſer*, *enfoncer*, *engager*, *enjeu*, *enlever*, *enregiſtrer*, *enſevelir*, *entaſſer*,

enviſager : diſpoſition, comme dans *encourager*, *endormir*, *engroſſer*, *enhardir*, *enrichir*, *enſanglanter*, *enivrer*. Lorſque le mot ſimple commence par une des labiales *b*, *p* ou *m*, la *Particule En* devient *Em* ; *embaumer*, *empaler*, *emmailloter* : & l'abréviateur de Richelet, l'abbé Gouget, pèche contre l'uſage & contre l'analogie, lorſqu'il écrit *enmailloter*, *enmarcher*, *enménager*, *enmener*.

In eſt une *Particule* qui a dans notre langue, ainſi qu'elle avoit en latin, deux uſages très-différents. 1°. Elle conſerve en pluſieurs mots le ſens de la prépoſition latine *in*, ou de notre *Particule* françoiſe *en*, & par conſéquent elle marque poſition ou diſpoſition : poſition, comme *incarnation*, *infuſer*, *ingrédient*, *inhumation*, *initier*, *inoculation*, *inſcrire*, *intrus*, *invaſion* ; diſpoſition, comme *inciter*, *induire*, *influence*, *innover*, *inquiſition*, *inſigne*, *intention*, *inverſion*. *In* & *En* ont tellement le même ſens, quand on les conſidère comme venus de la prépoſition, que l'uſage les partage quelquefois entre des mots ſimples qui ont une même origine & un même ſens individuel, & qui ne different que par le ſens ſpécifique : *inclination*, *enclin* ; *inflammation*, *enflammer* ; *injonction*, *enjoindre* ; *intonation*, *entonner*. 2°. *In* eſt ſouvent une *Particule* privative, qui marque l'abſence de l'idée individuelle énoncée par le mot ſimple : *inanimé*, *inconſtant*, *inſocile*, *inégal*, *infortuné*, *ingrat*, *inhumain*, *inhumanité*, *inique*, *injuſtice*, *innombrable*, *inouï*, *inquiet*, *inſéparable*, *intolérance*, *involontaire*, *inutile*. Quel que puiſſe être le ſens de cette *Particule*, on en change la finale *n* en *m* devant les mots ſimples qui commencent par une des labiales *b*, *p* ou *m* ; *imbiber*, *imbu*, *imbécile*, *impétueux*, *impoſer*, *impénitence*, *immerſion*, *imminent*, *immodeſte* : *n* ſe change en *l* devant *l*, & en *r* devant *r* ; *illuminer*, *illicite*, *irruption*, *irradiation*, *irrévérent*.

Mé ou *Més* eſt la même *Particule* dont l'Euphonie ſupprime ſouvent la finale *s* : elle eſt privative, mais dans un ſens moral, & marque quelque choſe de mauvais, le mal n'étant que l'abſence ou la privation du bien. L'abbé Regnier (*page* 562, *in*-12, ou *page* 589, *in*-4°.), a donné la liſte de tous les noms compoſés de cette *Particule*, uſités de ſon temps, & il écrit *Mes* partout, ſoit que l'on prononce ou que l'on ne prononce pas *ſ* ; en voici une autre un peu différente ; je n'ai écrit *ſ* que dans les mots où cette lettre ſe prononce, & c'eſt lorſque le mot ſimple commence par une voyelle ; j'ai retranché quelques mots qui ne ſont plus uſités, & j'en ai ajouté quelques-uns qui ſont d'uſage ; *mecompte*, *mécompter* ; *méconnoiſſable*, *méconnoiſſance*, *méconnoître* ; *mécontent*, comme *malcontent*, (voyez les *Remarques nouvelles* de Bouhours ; *tome* I, *pag.* 271), *mécontentement* ; *mécontenter* ; *mécréant* ; *médire*, *médiſance*, *médiſant* ; *méfaire*, *méfait* ; *mégarde* ; *méprendre*, *mépriſe*, *mépris*, *mépriſable*, *mépriſant*, *mépriſer* ; *meſaiſe*, comme *malaiſe* ; *meſalliance*, *meſallié* ; *meſeſtimer* ; *méſintelligence* ; *méſoffrir* ; *meſſéance*, *meſſéant*, comme *malſéant* ; *meſurer* ; *mévendre*, *mévente*. Les italiens emploient *mis* dans le ſens de notre *més* ; & les allemands ont *miſſ*, qui paroît être la racine de notre *Particule*. Voyez le *Gloſſ. germanique* de Wachter, *proleg. ſect.* V.

Par ou *Per* eſt une *Particule* ampliative, qui marque l'idée acceſſoire de plénitude ou de perfection ; *parfait*, entièrement fait ; *parvenir*, venir juſqu'au bout : *perſécuter*, comme *perſequi* : ſuivre avec acharnement ; *péroraiſon*, ce qui donne la plénitude entière à l'oraiſon, &c. La *Particule* latine *Per* avoit la même énergie ; c'eſt pourquoi devant les adjectifs & les adverbes elle leur donnoit le ſens ampliatif ou ſuperlatif ; *periniquus*, très-injuſte ; *perabſurdè*, d'une manière fort abſurde, &c.

Nous avons encore pluſieurs autres *Particules* qui viennent de nos prépoſitions, ou des prépoſitions latines, ou de quelques *Particules* latines : elle en conſervent le ſens dans nos mots compoſés, & n'ont pas grand beſoin d'être expliquées ici ; en voici quelques exemples : *entreprendre*, *interrompre*, *introduire*, *pourvoir*, *prévoir*, *produire*, *raſſembler*, *rebâtir*, *réaſſigner*, *réconcilier*, *retrograder*, *ſubvenir*, *ſubdélégué*, *ſoumettre*, *ſourire*, *ſurvenir*, *traduire*, *tranſpoſer*.

Je remarquerai ſeulement ſur la *Particule Re* ou *Ré*, que ſouvent un même mot ſimple reçoit des ſignifications très-différentes, ſelon qu'il eſt précédé de *Re* avec l'*e* muet, ou de *Ré* avec l'*é* fermé : *repondre*, c'eſt pondre une ſeconde fois : *répondre*, c'eſt repliquer à un diſcours : *reformer*, c'eſt former de nouveau ; *réformer*, c'eſt donner une meilleure forme ; *repartir*, c'eſt répliquer ou partir pour retourner ; *répartir*, c'eſt diſtribuer en pluſieurs parts.

On peut lire avec fruit ſur quelques *Particules* prépoſitives, les *Remarques nouvelles* du P. Bouhours (*tom.* I, *pages* 257, 298, & 556).

Le nombre de nos *Particules* poſtpoſitives n'eſt pas grand ; nous n'en avons que trois, *ci*, *là* & *da*.

Ci indique les objets plus prochains ; *là*, des objets plus éloignés : de là la différence de ſens que reçoivent les mots, ſelon qu'on les termine par l'une ou par l'autre de ces *Particules* ; *ceci*, *cela* ; *voici*, *voilà* ; *celui-ci*, *celui-là* ; *cet homme-ci*, *cet homme-là*.

Da eſt ampliatif dans l'affirmation *oui da* ; & c'eſt le ſeul cas où l'uſage permette aujourd'hui de l'employer. Cette *Particule* étoit autrefois plus uſitée comme affirmative : *Il avoit une épée da* ; *C'eſt un habile homme da*. Plus anciennement elle s'écrivoit *dea* ; & Garnier, dans ſa tragédie de *Bradamante*, commence ainſi un vers :

Dea, mon frère, hé ! pourquoi ne me l'aviez vous dit ?

Il y avoit donc une ſorte de diphthongue: ſur quoi je ferai une obſervation que l'on peut ajouter à celles de Ménage; c'eſt que, dans le patois de Verdun, il y a une affirmation qui eſt *vie dia*, & quelquefois on dit *par la vie dia*; ce que je crois qui ſignifie *par la vie de Dieu*: en ſorte que *vie dia* c'eſt *vie de Dieu*, ou *vive Dieu*. Or *dia* & *dea* ne diffèrent que comme *i* & *e*, qui ſont des ſons très-approchants & ſouvent confondus; ainſi, rien n'empêche de croire que *da* n'eſt affirmatif, qu'autant qu'il prend Dieu même à témoin. (*M. BEAUZEE.*)

(N.) PARTICULÉ, E, adj. Précédé d'une particule, ou exprimée, ou incorporée par contraction, ou ſouſentendue. Dans *Venez à moi*, le mot *moi* eſt *particulé* expreſſément; dans *Vous me donnerez cela*, le mot *me* eſt *particulé* par contraction, parce que *me* vaut *à moi*; dans *Donnez-moi cela*, le mot *moi* eſt *particulé* par ſouſentendu, parce que *à* eſt ſouſentendu avant *moi*.

Le mot *Particulé* eſt un terme nouveau, imaginé par l'abbé d'Olivet (*Eſſais de Grammaire*, édit. 1767, *p* 158), « pour m'épargner, dit-il, une circonlocution ». Je penſe au contraire que la circonlocution eſt préférable à un terme nouveau: 1°. parce qu'il s'agit ici du langage didactique; que la circonlocution eſt alors un dévelopement analytique, préférable en ce genre à un mot que la Synthèſe rend plus obſcur: 2°. parce que ce terme ſuppoſe l'abus condamné dans l'article précédent, de regarder comme particules tous les petits mots d'une ſyllabe, noms, pronoms, prépoſitions, &c. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PARTIE, PART, PORTION. *Synonymes.*

La *Partie* eſt ce qu'on détache du Tout. La *Part* eſt ce qui en doit revenir. La *Portion* eſt ce qu'on en reçoit. Le premier de ces mots a raport à l'aſſemblage; le ſecond, au droit de propriété; & le troiſième, à la quantité.

On dit, Une *Partie* d'un livre, & Une *Partie* du corps humain; Une *Part* de gateau, & Une *Part* d'enfant dans la ſucceſſion; Une *Portion* d'héritage, & Une *Portion* de réfectoire.

Dans la coutume de Normandie, toutes les filles qui viennent à partage, ne peuvent pas avoir plus de la troiſième *Partie* des biens pour leur *Part*, qui ſe partage entre elles par égales *Portions*. (*L'abbé GIRARD.*)

PARTITIF, VE, adj. *Grammaire.* Ce terme eſt uſité pour caractériſer les adjectifs qui déſignent une partie des individus compris dans l'étendue de la ſignification des noms auxquels ils ſont joints, comme *quelque*, *pluſieurs*, &c. Les grammairiens latins regardent encore comme *partitifs*, les adjectifs comparatifs & ſuperlatifs, les adjectifs numéraux, ſoit cardinaux, comme *un*, *deux*, ſoit ordinaux, comme *premier*, *ſecond*, *troiſième*, &c; parce qu'en effet tous ces mots déſignent des objets extraits de la totalité, au moyen de la qualificati n comparative, ſuperlative, ou numérique, déſignee par ces adjectifs. *Pluſieurs de nos anciens auteurs*: il ne s'agit pas ici de tous nos anciens auteurs; il s'agit d'une partie indéterminée qui eſt déſignée par l'adjectif *pluſieurs*, lequel, par cette raiſon, eſt *partitif*. *Deux de mes amis*: il s'agit ici, non de la totalité de mes amis, mais d'une partie préciſe, déterminée numériquement par l'adjectif numéral ou collectif *deux*, qui eſt *partitif*.

Il me ſemble que ce qui a déterminé les grammairiens à introduire le nom & l'idée des adjectifs *partitifs*, c'eſt le beſoin d'exprimer d'une manière préciſe une règle que l'on jugeoit néceſſaire à la compoſition des thèmes. Gérard Voſſius, dans ſa *Syntaxe latine à l'uſage des écoles de Hollande & de Weſtfriſe*, s'explique ainſi (*page* 194, *édit. Lugd. Bat.* 1645): *Adjectiva* partitiva . . . . . *& omnia* partitivè *poſita regunt genitivum pluralem*, *vel collectivi nominis ſingularem*: *ut*, *Quis noſtrum* . . . *Sapientûm octavus* . . . . . *O major juvenum* . . , *optimus populi romani* . . . *Sequimur te ſancte deorum*. Mais cette règle-là même eſt fauſſe, puiſqu'il eſt certain que le génitif n'eſt jamais que le complément d'un nom appellatif, exprimé ou ſouſentendu (*Voyez* GÉNITIF): & il y a bien plus de vérité dans le principe de Sanctius (*Min. II*, 3): *Ubi partitio ſignificatur*, *genitivus ab alio nomine ſubintelligendo pendet*. Il indique ailleurs ce qu'il y a communément de ſouſentendu après ces adjectifs *partitifs*; c'eſt *ex* ou *de numero* (*ibid. IV*, 3): on pourroit dire encore *in numero*. Ainſi, les exemples allégués par Voſſius s'expliqueront en cette manière: *Quis* de numero *noſtrûm*; in numero *ſapientûm octavus*; *ô major* in numero *juvenum*; *optimus* ex numero hominum *populi romani*; *ſequimur te ſancte* in numero *deorum*, & peut-être encore mieux, *ſancte ſupra cæteram turbam deorum*. Voyez SUPERLATIF.

Des modernes ont introduit le mot de *Partitif* dans la Grammaire françoiſe, & y ont imaginé un article *partitif*: La Touche, le P. Buffier, Reſtaut, ont adopté cette opinion; & il eſt vrai qu'il y a partition dans les phraſes où ils prétendent voir l'article *partitif*, comme *du pain*, *de l'eau*, *de l'honneur*, *de bon pain*, *de bonne eau*, &c. Mais ces locutions ont déja été appréciées & analyſées ailleurs (*voyez* ARTICLE); & ce qu'elles ont de rechement *partitif*, c'eſt la prépoſition *de* qui eſt extractive. Pour ce qui eſt du prétendu article de ces phraſes, ces grammairiens ſont encore dans l'erreur; & je crois l'avoir démontré. *Voyez* INDÉFINI. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PARTITION, ſ. f. *Grammaire, Belles-Lettres.* Partage, diviſion, ou diſtribution d'une choſe en ſes parties; en latin *Partitio.*

Nous avons, de la main de Cicéron, un Traité abrégé de l'Éloquence intitulé *De Partitione oratoriâ dialogus.* Cicéron le compoſa dans le temps que, Céſar s'étant rendu maître de la République, notre orateur ſe retira à ſa maiſon de campagne de Tuſculum, où il eut de ſavants entretiens ſur l'Éloquence & ſur la Philoſophie avec quelques jeunes gens choiſis. Cicéron donne à ce Traité le nom de *Partitions oratoires* (car c'eſt ainſi que nous le traduiſons); parce qu'il y diſtribue en différentes parties tout ce qu'il y dit ſur l'art oratoire, & que des diviſions les plus générales il deſcend aux particulières.

« Les *Partitions oratoires*, dit l'abbé Colin (*Préf. de la trad. de* l'Orateur), ſeroient une » Rhétorique complette, ſi les règles y étoient ac- » compagnées d'exemples. Elles contiennent l'eſ- » ſenciel & la ſubſtance de tout ce que l'auteur » avoit dit dans ſes livres précédents. C'eſt un » dialogue entre Cicéron & ſon fils; le fils inter- » roge, & le père répond. Les demandes & les » queſtions du fils font juger qu'il étoit déja initié » dans les principes de l'Éloquence; & les ré- » ponſes du père, non ſeulement fortifient cette » idée, mais nous donnent encore lieu de penſer » que ce jeune homme avoit beaucoup d'eſprit & « de pénétration, puiſque Cicéron y emploie des » raiſonnements qui n'auroient pu convenir à un » auditeur d'un eſprit médiocre ».

Ce qui, au jugement de cet écrivain, manque aux *Partitions oratoires* pour être une Rhétorique complette, M. Charbuy a eſſayé de le ſuppléer dans ſa Traduction de cet ouvrage, accompagnée de Notes pour l'éclairciſſement du texte, & de Remarques ſuivies d'Exemples ſur toutes les parties de la Rhétorique, 1 vol. *in*-12, 1756.

Nous avons auſſi, ſous le même nom, un ouvrage latin, compoſé pour les collèges de Hollande & de Weſtfriſe, intitulé, *Gerardi-Joannis Voſſii Rhetorices contractæ, ſive* Partitionum oratoriarum. *Lib. V.* 1 *vol. pet. in*-8°. (*M.* BEAUZÉE.)

* PAS, POINT. *Synonymes.*

Pas énonce ſimplement la négation: *Point* appuie avec force & ſemble l'affirmer. Le premier ſouvent ne nie la choſe qu'en partie ou avec modification: le ſecond la nie toujours abſolument, totalement, & ſans réſerve. Voilà pourquoi l'un ſe place très-bien avant les modificatifs, & que l'autre y auroit mauvaiſe grâce. On diroit donc, N'être *pas* bien riche & n'avoir *pas* même le néceſſaire; mais ſi l'on vouloit ſe ſervir de *Point*, il faudroit ôter les modificatifs & dire, N'être *point* riche, n'avoir *point* le néceſſaire.

Cette même raiſon fait que *Pas* eſt toujours employé avec les mots qui ſervent à marquer le degré de qualité ou de quantité, tels que BEAUCOUP, FORT, UN, & autres ſemblables; que *Point* figure mieux à la fin de la phraſe devant la prépoſition DE, & avec DU TOUT, qui, au lieu de reſtreindre la négation, en confirme la totalité.

(P) Pour l'ordinaire il n'y a *pas beaucoup* d'argent chez les gens de Lettres. La plupart des philoſophes ne ſont *pas fort* raiſonnables. Qui n'a *pas un* ſou à dépenſer, n'a *pas un* grain de mérite à faire paroître.

Si, pour avoir du bien, il en coute à la probité, je n'en veux *point*. Il n'y a *point de* reſſource dans une perſonne qui n'a *point* d'eſprit. Rien n'eſt ſûr avec les capricieux: vous croyez être bien; *point du tout*, l'inſtant de la plus belle humeur eſt ſuivi de la plus fâcheuſe. (*L'abbé* GIRARD.)

Quand *Pas* ou *Point* entre dans l'interrogation, c'eſt avec des ſens un peu différents: car ſi ma queſtion eſt accompagnée de quelque doute, je dirai, N'avez-vous *point* été là? Mais ſi j'en ſuis perſuadé, je dirai, N'avez-vous *pas* été là? N'eſt-ce *pas* vous qui me trahiſſez? (*L'ACADÉMIE, au mot* NE.)

De la même différence il s'enſuit que *Pas* eſt plus propre à indiquer un acte ou quelque choſe de paſſager; & *Point*, une habitude ou quelque choſe de permanent. On dira donc d'un homme, qu'Il ne dort *point*, pour faire entendre qu'il a une inſomnie habituelle; & qu'il ne dort *pas*, pour marquer qu'actuellement il eſt éveillé: qu'Il ne lit *point*, pour dire qu'il n'eſt pas dans l'habitude de lire, dans l'habitude de s'occuper de lecture; & qu'il ne lit *pas*, pour dire qu'actuellement il fait autre choſe qne de lire. Un homme ſtupide n'entend *point* les choſes les plus claires; Un homme diſtrait n'entend *pas* ce qui ſe dit à ſes oreilles.

Par une autre ſuite de la même différence, *Pas* après *Tous* marque une excluſion partielle; & *Point*, une excluſion totale. *Tous* ces papiers n'ont *pas* été examinés, *Tous* ceux qu'on accuſoit n'ont *pas* été convaincus; c'eſt à dire, Quelques-uns de ces papiers, Quelques-uns de ceux qu'on accuſoit. *Tous* ces papiers n'ont *point* été examinés, *Tous* ceux qu'on accuſoit n'ont *point* été convaincus; c'eſt à dire, Aucun de ces papiers n'a été examiné, Aucun de ceux qu'on accuſoit n'a été convaincu.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PASSER, SE PASSER. *Synonymes.*

Ces deux termes déſignent également une exiſtence paſſagère & bornée, mais ils la préſentent ſous des aſpects différents.

Paſſer ſe rapporte à la totalité de l'exiſtence; *Se paſſer* a trait aux différentes époques ſucceſſives de l'exiſtence. Le temps *paſſe* ſi rapidement, qu'à

peine avons-nous le loiſir de former des projets, bien loin d'avoir celui de les exécuter. Une partie de la vie *ſe paſſe* à déſirer l'avenir ; & l'autre, à regretter le *paſſé*.

Les choſes qui *paſſent* n'ont qu'une exiſtence bornée ; les choſes qui *ſe paſſent* ont une exiſtence qui varie & ſe dégrade. Un grand motif de conſolation, c'eſt que les maux de cette vie *paſſent* aſſés promptement, & que ceux mêmes qui paroiſſent les plus obſtinés *ſe paſſent* à la longue & diſparoiſſeot enfin.

Ce qui *paſſe* n'eſt point durable ; ce qui *ſe paſſe* n'eſt point ſtable. La beauté *paſſe* ; & une femme qui veut fixer ſon mari pour toujours, doit plus tôt recourir à la vertu qui ne *paſſe* point. Bien des femmes qui ſe vnient abandonnées de ceux qui leur feſoient la Cour, aiment mieux accuſer les hommes d'inconſtance, de légèreté, ou même d'injuſtice, que de reconnoître de bonne foi que leur beauté *ſe paſſe* inſenſiblement & que le charme s'affoiblit. (*M.* BEAUZÉE.)

PASSIF, VE, adj. *Grammaire.* Verbe *paſſif*, voix *paſſive*, ſens *paſſif*, ſignification *paſſive*. Ce mot eſt formé de *paſſum*, ſupin du verbe *pati*, ſouffrir, être affecte. Le *Paſſif* eſt oppoſé à l'*Actif* ; & pour donner une notion exacte de l'un, il faut le mettre en parallèle avec l'autre : c'eſt ce qu'on a fait *au mot* ACTIF, & à l'*article* NEUTRE, n°. II.

Je ferai ſeulement ici une remarque : c'eſt qu'il y a des verbes qui ont le ſens *paſſif* ſans avoir la forme *paſſive*, comme en latin *perire*, & en françois *périr* ; qu'il y en a au contraire qui ont la forme *paſſive*, ſans avoir le ſens *paſſif*, comme en latin *ingreſſus ſum*, & en françois *je ſuis entré* ; enfin, que quelquefois on emploie en latin dans le ſens actif des formes effectivement deſtinées & communément conſacrées au ſens *paſſif*, comme *fletur*, que nous rendons en françois par *on pleure* ; car *fletur* n'eſt appliqué ici à aucun ſujet qui ſoit l'objet *paſſif* des larmes, & ce n'eſt que dans ce cas que le verbe lui-même eſt cenſé *paſſif*. Ce n'eſt qu'un tour particulier pour exprimer l'exiſtence de l'action de pleurer, ſans en indiquer aucune cauſe, *fletur*, c'eſt à dire, *flere eſt* (l'action de pleurer eſt) : on prétend encore moins marquer un objet *paſſif*, puiſque *flere* exprime une action intranſitive ou abſolue, & qui ne peut jamais ſe raporter à un tel objet. *Voyez* IMPERSONNEL.

Nous feſons quelquefois le contraire en françois, & nous employons le tour actif avec le pronom réfléchi pour exprimer le ſens *paſſif*, au lieu do faire uſage de la forme *paſſive* ; ainſi, l'on dit, *Cette marchandiſe ſe débitera*, quoique la marchandiſe ſoit évidemment le ſujet *paſſif* du débit, & qu'on eût pu dire *ſera débitée*, s'il avoit plu à l'uſage d'autoriſer cette phraſe dans ce ſens. Je dis *dans ce ſens* ; car dans un autre on dit très-bien, *Quand cette marchandiſe ſera débitée, j'en acheterai d'autres.* La différence de ces deux phraſes eſt dans le temps : *Cette marchandiſe ſe débitera*, eſt au préſent poſtérieur, que l'on connoît vulgairement ſous le nom de futur ſimple, & l'on diroit dans le ſens actif, *Je débiterai cette marchandiſe* ; *Quand cette marchandiſe ſera débitée*, eſt au prétérit poſtérieur, que l'on regarde communément comme futur compoſé, & quelques-uns comme futur du mode ſubjonctif, & l'on diroit dans le ſens actif, *Quand j'aurai débité cette marchandiſe.*

Cette obſervation me fait entrevoir que nos verbes *paſſifs* ne ſont pas encore bien connus de nos grammairiens, de ceux mêmes qui reconnoiſſent que notre uſage a autoriſé des tours exprès & une conjugaiſon pour le ſens *paſſif*. Qu'ils y prennent garde : *ſe vendre*, *être vendu*, *avoir été vendu*, ſont trois temps différents de l'infinitif *paſſif* du verbe *vendre* ; cela eſt évident, & entraîne la néceſſité d'établir un nouveau ſyſtême de conjugaiſon *paſſive*. (*M.* BEAUZÉE.)

PASSIONS, ſ. f. pl. *Rhétorique.* On appelle ainſi tout mouvement de la volonté, qui, cauſé par la recherche d'un bien ou par l'appréhenſion d'un mal, aporte un tel changement dans l'eſprit, qu'il en reſulte une différence notable dans les jugements qu'il porte en cet état, & que ces mouvements influent même ſur le corps. Telles ſont la pitié, la crainte, la colère ; ce qui a fait dire à un poète,

Impedit ira animum ne poſſit cernere verum.

La fonction de la volonté eſt d'aimer ou de haïr, d'approuver ou de déſapprouver. Par l'intime liaiſon qu'il y a entre la volonté & l'intelligence, tout ce qui paroît aux ieux de celle-ci fait impreſſion ſur celle-là. L'impreſſion ſe trouvant agréable, la volonté approuve l'objet qui en eſt l'occaſion ; elle le déſapprouve, quand l'impreſſion en eſt déſagréable. Cette volonté a différents noms, ſelon les mouvements qu'elle éprouve & auxquels elle ſe porte. On l'appelle *Colère*, quand elle veut ſe venger ; *Compaſſion*, quand elle veut ſoulager un malheureux ; *Amour*, quand elle veut s'unir à ce qui lui plaît ; *Haine*, quand elle veut être éloignée de ce qui lui déplaît ; & ainſi des autres ſentiments. Quand ces eſpèces de volontés ſont violentes & vives, on les appelle plus ordinairement *Paſſions* : quand elles ſont paiſibles & tranquiles, on les nomme *Sentiments*, *Mouvements*, *Paſſions douces* ; comme l'amitié, l'eſpérance, la gaieté, &c. Les *Paſſions douces* ſont ainſi nommées parce qu'elles ne jettent point le trouble dans l'âme, & qu'elles ſe contentent de la remuer doucement : il y a dans ces *Paſſions* autant de lumière que de chaleur, de connoiſſance que de ſentiment.

On peut raporter toutes les *Paſſions* à ces deux ſources principales, la douleur & le plaiſir, c'eſt à dire, à tout ce qui produit une impreſſion agréable ou déſagréable. D'autres les réduiſent à cette diviſion de Boëce (*lib. X, de Conſol. philoſoph.*)

Gaudia pelle,
Pelle timorem,
Spemque fugato,
Nec dolor adſit.

Les philoſophes & les rhéteurs ſont également partagés ſur le nombre des *Paſſions*. Ariſtote (au *livre* II de ſa *Rhétorique*) n'en compte que treize : ſavoir, la colère & la douceur d'eſprit, l'amour & la haine, la crainte & l'aſſûrance, la honte & l'impudence, le bienfait, la compaſſion, l'indignation, l'envie, & l'émulation ; auxquelles quelques-uns ajoûtent le déſir, l'eſpérance, & le déſeſpoir.

D'autres n'en admettent qu'une, qui eſt l'amour, à laquelle ils raportent toutes les autres. Ils diſent que l'ambition n'eſt qu'un amour de l'honneur, que la volupté n'eſt qu'un amour du plaiſir ; mais il paroît difficile de raporter à l'amour les *Paſſions* qui lui paroiſſent directement oppoſées, telles que la haîne, la colère, &c.

Enfin, les autres ſoutiennent qu'il n'y en a qu'onze ; ſavoir, l'amour & la haîne, le déſir & la fuite, l'eſpérance & le déſeſpoir ; le plaiſir & la douleur, la peur, la hardieſſe, & la colère : & voici comment ils trouvent ce nombre. Des *Paſſions*, diſent-ils, les unes regardent le bien & les autres le mal. Celles qui regardent le bien ſont l'amour, le plaiſir, le déſir, l'eſperance, & le déſeſpoir : car auſſi tôt qu'un objet ſe préſente à nous ſous l'image du bien, nous l'aimons ; ſi ce bien eſt préſent, nous en recevons du plaiſir, s'il eſt abſent, nous ſommes touchés du déſir de le poſſeder : ſi le bien qui ſe préſente à nous eſt accompagné de difficultés & que nous nous figurions, malgré ces obſtacles, pouvoir l'obtenir, alors nous avons de l'eſpérance ; mais ſi les obſtacles ſont ou nous paroiſſent inſurmontables, & l'aquiſition de ce bien impoſſible, alors nous tombons dans le déſeſpoir. Les autres *Paſſions* qui regardent le mal, ſont la haîne, la fuite, la douleur, la crainte, la hardieſſe, & la colère : car ſi un objet ſe préſente à nous ſous l'image du mal, auſſi tôt nous le haïſſons ; s'il eſt abſent, nous le fuyons ; s'il eſt préſent, il nous cauſe de la douleur ; s'il eſt abſent & que nous voulions le ſurmonter, il excite la hardieſſe ; ſi nous le redoutons comme trop formidable, alors nous le craignons ; mais s'il eſt préſent & que nous voulions le combattre, il enflamme la colère. C'eſt ainſi qu'on trouve onze *Paſſions*, dont cinq regardent le bien, & ſix le mal. Il faut pourtant ſuppoſer que, nonobſtant ce nombre, il s'en trouve encore comme un eſſaim d'autres, qui prennent leur origine de celles-là, comme l'envie, l'émulation, la honte, &c.

Eſt-il néceſſaire d'exciter les *Paſſions* dans l'Éloquence ? Queſtion aujourdhui décidée pour l'affirmative, mais qui ne l'a pas toujours été, ni partout. Le fameux tribunal de l'Aréopage regardoit dans un orateur cette reſſource comme un voile propre à obſcurcir la vérité. « Un hérault, » dit Lucien, a ordre d'impoſer ſilence à tous ceux » dont il paroit que le but eſt de ſurprendre l'ad- » miration ou la pitié des juges par des figures » tendres ou brillantes. En effet, ajoûte-t-il, ces » graves ſénateurs regardent tous les charmes de » l'Eloquence, comme autant de voiles impoſ- » teurs qu'on jette ſur les choſes mêmes, » pour en dérober la nature aux ieux trop atten- » tifs ». En un mot, les exordes, les péroraiſons, un ton même trop véhément, tous les preſtiges qui opèrent la perſuſion, étoient ſi généralement proſcrits dans ce tribunal, que Quintilien attribue une partie de l'avantage qu'il donne à Cicéron ſur Démoſthène dans le genre délicat & tendre, à la néceſſité où s'étoit trouvé celui-ci de ſacrifier les grâces du diſcours à l'auſtérité des juges d'Athènes. *Salibus certe & commiſeratione, qui duo plurimum affectus valent, vincimus ; & fortaſſe epilogos illis* (Demoſtheni) *mos civitatis* (Athenarum) *abſtulerit.*

Mais l'Éloquence latine, ſur laquelle principalement la nôtre s'eſt formée, non ſeulement admet les *Paſſions*, mais encore elle les exige néceſſairement. « On ſait, dit M. Rollin, que les » *Paſſions* ſont comme l'âme du diſcours, que » c'eſt ce qui lui donne une impétuoſité & une » vehémence qui emportent & entraînent tout, & » que l'orateur exerce par là ſur ſes auditeurs un » empire abſolu & leur inſpire tels ſentiments » qu'il lui plaît ; quelquefois en profitant adroi- » tement de la penie & de la diſpoſition favo- » rable qu'il trouve dans les eſprits, mais d'autres » fois en ſurmontant toute leur réſiſtance par la » force victorieuſe du diſcours, & les obligeant » de ſe rendre comme malgre eux. La péroraiſon, » ajoûte-t-il, eſt, à proprement parler, le lieu » des *Paſſions* ; c'eſt là que l'orateur, pour ache- » ver d'abattre les eſprits & pour enlever leur » conſentement, emploie ſans ménagement, ſelon » l'importance & la nature des affaires, tout ce que » l'Eloquence a de plus fort, de plus tendre, & » de plus affectueux ».

Elles peuvent & doivent même avoir lieu dans d'autres parties du diſcours, & on en trouve de fréquents exemples dans Cicéron. Outre les *Paſſions* fortes & véhémentes auxquelles les rhéteurs donnent le nom de *πάθος* ; il y en a une autre ſorte qu'ils appellent *ἦθος*, qui conſiſte dans des ſentiments plus doux, plus tendres, plus inſinuants ; qui n'en ſont pas pour cela moins touchants ni

Digitized by Google

moins vifs ; dont l'effet n'eſt pas de renverſer, d'entraîner, d'emporter tout, comme de vive force, mais d'intéreſſer & d'attendrir en s'inſinuant juſqu'au fond du cœur. Les *Paſſions* ont lieu entre des perſonnes liées enſemble par quelque union étroite, entre un prince & des ſujets, un père & des enfants, un tuteur & des pupilles, un bienfaiteur & ceux qui ont reçu un bienfait, *&c.*

Les rhéteurs donnent des préceptes fort étendus ſur la manière d'exciter les *Paſſions*, & ils peuvent être utiles juſqu'à un certain point : mais ils ſont tous forcés d'en revenir à ce principe, que pour toucher les autres, il faut être touché ſoi-même ;

Si vis me flere, dolendum eſt
Primum ipſi tibi.

Horace, Art. poét.

On ſent aſſez que des mouvements forts & pathétiques ſeroient mal rendus par un diſcours brillant & fleuri, & qu'il ne doit s'agir de rien moins que d'amuſer l'eſprit quand on veut triompher du cœur. De même dans les *Paſſions* plus douces, tout doit ſe faire d'une manière ſimple & naturelle, ſans étude & ſans affectation ; l'air, l'extérieur, le geſte, le ton, le ſtyle, tout doit reſpirer je ne ſais quoi de doux & de tendre qui parte du cœur & qui aille droit au cœur. *Pectus eſt, quod movetas*, dit Quintilien. Voyez *Cours de Belles-Lettres*, tome II ; *Rhétorique ſelon les préceptes d'Ariſtote, de Cicéron, de Quintilien ; Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres* ; tome VII ; *Traité des études de M. Rollin*, tome II. (*ANONYME.*)

PASSIONS, *Poéſie.* Ce ſont les ſentiments, les mouvements, les actions *paſſionnées* que le poète donne à ſes perſonnages. *Voyez* CARACTÈRE.

Les *Paſſions* ſont, pour ainſi dire, la vie & l'eſprit des poèmes un peu longs. Tout le monde en connoît la néceſſité dans la Tragédie & dans la Comédie ; l'Epopée ne peut pas ſubſiſter ſans elles. *Voyez* TRAGÉDIE, COMÉDIE, *&c.*

Ce n'eſt pas aſſez que la narration dans le Poème épique ſoit ſurprenante ; il faut encore qu'elle remue, qu'elle ſoit *paſſionnée*, qu'elle tranſporte l'eſprit du lecteur, & qu'elle le rempliſſe de chagrin, de joie, de terreur, ou de quelques autres *Paſſions* violentes ; & cela pour des ſujets qu'il ſait n'être que fictions. *Voyez* EPIQUE & NARRATION.

Quoique les *Paſſions* ſoient toujours néceſſaires, cependant toutes ne ſont pas également néceſſaires ni convenables en toute occaſion. La Comédie a pour ſon partage la joie & les ſurpriſes agréables ; au contraire la terreur & la compaſſion ſont les *Paſſions* qui conviennent à la Tragédie. La *Paſſion* la plus propre à l'Épopée, eſt l'admiration ; cependant l'Epopée, comme tenant le milieu entre les deux autres, participe aux eſpèces de *Paſſions* qui leur conviennent, comme nous voyons dans les plaintes du quatrième livre de l'Énéide, & dans les jeux & divertiſſements du cinquième. En effet l'admiration participe de chacune ; nous admirons avec joie les choſes qui nous ſurprennent agréablement, & nous voyons avec une ſurpriſe mêlée de terreur & de douleur celles qui nous épouvantent & nous attriſtent.

Outre la *Paſſion* générale qui diſtingue le Poème épique du Poème dramatique, chaque Epopée a ſa *Paſſion* particulière qui la diſtingue des autres Poèmes épiques. Cette *Paſſion* particulière ſuit toujours le caractère du héros. Ainſi, la colère & la terreur dominent dans l'Iliade, à cauſe qu'Achille eſt emporté & παντων υπαγλοτατ' ανδρων, le plus terrible des hommes. L'Énéide eſt remplie de *Paſſions* plus douces & plus tendres, parce que tel eſt le caractère d'Énée. La prudence d'Ulyſſe ne permettant point ces excès, nous ne trouvons aucune de ces *Paſſions* dans l'Odyſſée.

Pour ce qui regarde la conduite des *Paſſions* pour leur faire produire leur effet, deux choſes ſont requiſes ; ſavoir, que l'auditoire ſoit préparé & diſpoſé à les recevoir, & qu'on ne mêle point enſemble pluſieurs *Paſſions* incompatibles.

La néceſſité de préparer l'auditoire eſt fondée ſur la néceſſité naturelle de prendre les choſes où elles ſont, dans le deſſein de les tranſporter ailleurs. Il eſt aiſé de faire l'application de cette maxime : un homme eſt tranquile & à l'aiſe, & vous voulez exciter en lui une *Paſſion* par un diſcours fait dans ce deſſein ; il faut donc commencer d'une manière calme, & par ce moyen vous joindre à lui ; & enſuite marchant enſemble, il ne manquera pas de vous ſuivre dans toutes les *Paſſions* par leſquelles vous le conduirez inſenſiblement.

Si vous faites voir votre colère d'abord ; vous vous rendrez auſſi ridicule & vous ferez auſſi peu d'effet qu'Ajax dans les Métamorphoſes, où l'ingénieux Ovide donne un exemple ſenſible de cette faute. Il commence ſa harangue par le fort de la *Paſſion* & avec les figures les plus fortes, devant ſes juges qui ſont dans la tranquilité la plus profonde. (*Metam.* xiij. 3 — 6) :

Sigëis torvo
Littora reſpexit claſſemque in litore vultu ;
Protendenſque manus : Agimus, proh Jupiter ! inquit,
Ante rates cauſam, & mecum conſertur Ulyſſes.

Les diſpoſitions néceſſaires viennent de quelque diſcours précédent, ou du moins de quelque action qui a déja commencé à émouvoir les *Paſſions* avant qu'il en ait été mention. Les orateurs eux-mêmes mettent quelquefois ces derniers moyens

en uſage : car quoiqu'ordinairement ils ne remuent les *Paſſions* qu'à la fin de leurs diſcours ; cependant quand ils trouvent leur auditoire déja ému, ils ſe rendroient ridicules en le préparant de nouveau par une tranquilité déplacée. Ainſi, la dernière fois que Catilina vint au Sénat, les ſenateurs étoient ſi choqués de ſa préſence, que, ſe trouvant proche de l'endroit où il étoit aſſis, ils ſe levèrent, ſe retirèrent, & le laiſsèrent ſeul. A cette occaſion, Cicéron eut trop de bon ſens pour commencer ſon diſcours avec la tranquilité & le calme qui eſt ordinaire dans les exordes : par cette conduite, il auroit diminué & anéanti l'indignation que les ſénateurs ſentoient contre Catilina, au lieu que ſon but étoit de l'augmenter & de l'enflammer ; & il auroit déchargé le parricide de la conſternation que la conduite des ſénateurs lui avoit cauſée, au lieu que le deſſein de Cicéron étoit de l'augmenter. C'eſt pourquoi, omettant la première partie de ſa harangue, il prend ſes auditeurs dans l'état où il les trouve, & continue d'augmenter leurs *Paſſions : Quo uſque tandem abutère, Catilina, patientiâ noſtrâ? quandiu nos etiam furor iſte tuus eludet? quem ad finem ſeſe effrænata jactabit audacia? Nihilne te nocturnum præſidium palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi, nihil*, &c.

Les poètes ſont remplis de paſſages de cette ſorte, dans leſquels la *Paſſion* eſt préparée & amenée par des actions. Didon, dans Virgile, commence un diſcours comme Ajax : *Prok Jupiter! ibit hic : ait*, &c ; mais alors les mouvements y étoient bien diſpoſés. Didon eſt repréſentée auparavant avec des appréhenſions terribles qu'Enée ne la quitte, *&c.*

La conduite de Sénèque à la vérité eſt tout à fait oppoſée à cette règle. A-t-il une *Paſſion* à exciter ? il a grand ſoin d'abord d'éloigner de ſes auditeurs toutes les diſpoſitions dont ils devroient être affectés : s'ils ſont dans la douleur, la crainte ou l'attente de quelque choſe d'horrible, *&c* ; il commence par quelque belle deſcription de l'endroit, *&c.* Dans la Troade, Hécube & Andromaque étant préparés à aprendre la mort violente & barbare de leur fils Aſtyanax, que les grecs ont précipité du haut d'une tour, qu'étoit-il beſoin de leur dire que les ſpectateurs qui étoient accourus de tous les quartiers pour voir cette exécution, étoient les uns placés ſur des pierres accumulées par les débris des murailles, que d'autres ſe caſsèrent les jambes pour être tombés des lieux trop élevés où ils s'étoient placés? &c. *Alta rupes, cujus è cacumine erecta ſummos turba libravit pedes*, &c.

La ſeconde choſe requiſe dans le maniement des *Paſſions*, eſt qu'elles ſoient pures & débarraſſées de tout ce qui pourroit empêcher leur effet.

La Polymythie, c'eſt à dire, la multiplicité de fictions, de faits, & d'hiſtoires, eſt donc une choſe qu'on doit éviter. Toutes avantures embrouillées & difficiles à retenir & toutes intrigues entortillées & obſcures, doivent être écartées d'abord ; elles embarraſſent l'eſprit, & demandent tellement d'attention, qu'il ne reſte plus rien pour les *Paſſions*. L'âme doit être libre & ſans embarras pour ſentir ; & nous feſons nous mêmes diverſion à nos chagrins, en nous appliquant à d'autres choſes.

Mais les plus grands ennemis que les *Paſſions* ont à combattre, ce ſont les *Paſſions* elles-mêmes : elles ſont oppoſées & ſe detruiſent les unes les autres ; & ſi deux *Paſſions* oppoſées, comme la joie & le chagrin, ſe trouvent dans le même ſujet, elles n'y reſteront ni l'une ni l'autre. C'eſt la nature de ces habitudes qui a impoſé cette loi : le ſang & les eſprits ne peuvent pas ſe mouvoir avec modération & égalité comme dans un état de tranquilité, & en même temps être élevés & ſuſpendus avec quelque violence occaſionnée par l'admiration. Ils ne peuvent pas reſter dans l'une ni l'autre de ces ſituations, ſi la crainte les rappelle des parties extérieures du corps pour les réunir autour du cœur, ou ſi la rage les renvoie dans les muſcles & les y fait agir avec une violence bien oppoſée aux opérations de la crainte.

Il faut donc étudier les cauſes & les effets des *Paſſions* dans le cœur, pour être en état de les manier avec toute la force néceſſaire. Virgile fournit deux exemples de ce que nous avons dit de la ſimplicité de la préparation de chaque *Paſſion* dans la mort de Camille & dans celle de Pallas. *Voyez* ENEIDE.

Dans le Poème dramatique, le jeu des *Paſſions* eſt une des plus grandes reſſources des poètes. Ce n'eſt plus un problème que de ſavoir ſi l'on doit les exciter ſur le theatre. La nature du ſpectacle, ſoit comique ſoit tragique, ſa fin, ſes ſuccès, démontrent aſſez que les *Paſſions* ſont une des parties les plus eſſencielles du Drame, & que ſans elles tout devient froid & languiſſant dans un ouvrage où tout doit être, autant qu'il ſe peut, mis en action. Pour en juger dans les ouvrages de ce genre, il ſuffit de les connoître & de ſavoir diſcerner le ton qui leur convient à chacune ; car comme dit Deſpréaux,

> Chaque *Paſſion* parle un différent langage ;
> La colère eſt ſuperbe & veut des mots altiers,
> L'abattement s'exprime en des termes moins fiers.
>
> *Art. poét.* chant iij.

Ce n'eſt pas ici le lieu d'expoſer la nature de chaque *Paſſion* en particulier, ſes effets, les reſſorts qu'il faut employer, les routes qu'on doit ſuivre pour les exciter. On en a déja touché quelque choſe au commencement de cet article & dans le précédent. C'eſt dans ce qu'en a écrit Ariſtote

au

au ſecond livre de la *Rhétorique*, qu'il faut en puiſer la théorie. L'homme a des *Paſſions* qui influent ſur ſes jugements & ſur ſes actions; rien n'eſt plus conſtant. Toutes n'ont pas le même principe; les fins auxquelles elles tendent ſont auſſi différentes entre elles, que les moyens qu'elles emploient pour y arriver ſe reſſemblent peu. Elles affectent le cœur chacune de la manière qui lui eſt propre; elles inſpirent à l'eſprit des penſées relatives à ces impreſſions; & comme pour l'ordinaire ces mouvements intérieurs ſont trop violents & trop impétueux pour n'éclater pas au dehors, ils n'y paroiſſent qu'avec des ſons qui les caractériſent & qui les diſtinguent. Ainſi, l'expreſſion, qui eſt la peinture de la penſée, eſt auſſi convenable & proportionnée à la *Paſſion*, dont la penſée elle-même n'eſt que l'interprète.

Quoiqu'en général chaque *Paſſion* s'exprime différemment d'une autre *Paſſion*, il eſt cependant bon de remarquer qu'il en eſt quelques-unes qui ont entre elles beaucoup d'affinité, & qui empruntent, pour ainſi dire, le même ton; telles que ſont, par exemple, la haine, la colere, l'indignation. Or pour en diſcerner les diverſes nuances, il faut avoir recours au fonds des caractères, remonter au principe de la *Paſſion*, examiner les motifs & l'intérêt qui font agir les perſonnages introduits ſur la Scène. Mais la plus grande utilité qu'on puiſſe retirer de cette étude, c'eſt de connoître le cœur humain, ſes replis, les reſſorts qui le font mouvoir, par quels motifs on peut l'intéreſſer en faveur d'un objet ou le prévenir contre, enfin comment il faut mettre à profit les foibleſſes même des hommes pour les éclairer & les rendre meilleurs: car ſi l'image des *Paſſions* violentes ne ſervoit qu'à en allumer de ſemblables dans le cœur des ſpectateurs, le Poëme dramatique deviendroit auſſi pernicieux qu'il peut être utile pour former les mœurs. (*Principes pour la lecture des poëtes.*) (*ANONYME.*)

(N.) PASSIVEMENT, adv. D'une manière *paſſive*, Dans un ſens *paſſif*.

Il y a des mots qui ſont employés quelquefois activement & quelquefois *paſſivement*. Quand on dit, par exemple, *L'amour de Dieu pour les hommes*, le nom *amour* eſt pris activement, parce que *Dieu* eſt le ſujet de cet *amour*; c'eſt *Dieu* qui *aime*: mais quand on dit, *L'amour de Dieu eſt néceſſaire au ſalut*, le nom *amour* eſt pris *paſſivement*, parce que *Dieu* eſt l'objet de cet *amour*; c'eſt *Dieu* qui *eſt aimé*, qui doit *être aimé*.

Nos verbes moyens (*voyez* MOYEN) ſont pris tantôt activement & tantôt *paſſivement*. Par exemple, *Changer* eſt pris activement quand on dit, *Le temps change inſenſiblement les uſages*; & il eſt pris *paſſivement* quand on dit, *Les uſages changent inſenſiblement avec le temps*. (*M. BEAUZEE.*)

(N.) PASTICHE, ſ. m. *Belles-Lettres*. Ce mot s'emploie auſſi par tranſlation, pour exprimer en Littérature une imitation affectée de la manière & du ſtyle d'un écrivain; comme on l'emploie au propre, pour déſigner un tableau peint dans la manière d'un grand artiſte & expoſé ſous ſon nom.

Plus un écrivain a de manière, c'eſt à dire, de ſingularité dans le tour & dans l'expreſſion, plus il eſt aiſé de le contrefaire. Mais ſi ſon originalité tient au caractère de ſon eſprit & de ſon ame; ſi la manière qui le diſtingue, eſt celle de penſer, de ſentir, de concevoir, d'imaginer, de voir la nature & de la peindre; le *Paſtiche* qu'on en fera, ne ſera jamais reſſemblant. Il aura des imitateurs dans des hommes d'un caractère & d'un génie analogue au ſien; mais il n'aura point de copiſte.

Rouſſeau, avec le talent de l'Épigramme, a pris le tour, le ſtyle de Marot; La Fontaine en a imité, en a ſurpaſſé la naïveté. Mais qui contrefera jamais, qui même imitera de loin l'heureux & riche naturel de La Fontaine?

Voltaire racontoit que dans ſa jeuneſſe il s'étoit moqué des connoiſſeurs du Temple, en leur feſant croire qu'une fable de La Motte étoit de La Fontaine. Ces connoiſſeurs l'étoient bien peu!

Ce qui eſt plus étonnant encore, c'eſt que, dans la nouveauté de la tragédie des *Machabées*, tout Paris crut d'abord, ſur la foi des comédiens, que cette pièce étoit un ouvrage poſthume de Racine. Il falloit pour cela que le fard de la déclamation théâtrale fît une grande illuſion.

La Bruyère s'eſt amuſé à écrire une page dans le ſtyle de Montagne; & il l'a très-bien imité. « Je „ n'aime pas, dit-il, un homme que je ne puis „ aborder le premier ni ſaluer avant qu'il me „ ſalue, ſans m'avilir à ſes yeux & ſans tremper „ dans la bonne opinion qu'il a de lui-même. „ Montagne diroit: *Je veux avoir mes coudées* „ *franches, & être courtois & affable à mon* „ *point, ſans remords ne conſéquence. Je ne puis* „ *du tout eſtriver contre mon penchant & aller* „ *au rebours de mon naturel, qui m'emmène vers* „ *celui que je trouve à ma rencontre. Quand* „ *il m'eſt égal & qu'il ne m'eſt point ennemi,* „ *j'anticipe ſur ſon bon accueil, je le queſtionne* „ *ſur ſa bonne diſpoſition & ſanté, je lui offre* „ *de mes bons offices, ſans tant marchander* „ *ſur le plus ou ſur le moins, ne être, comme* „ *diſent aucuns, ſur le Qui-vive. Celui-là me* „ *déplait, qui, par la connoiſſance que j'ai de* „ *ſes coutumes & façons d'agir, me tire de* „ *cette liberté & franchiſe: comment me reſſou-* „ *venir, tout à propos & du plus loin que je vois* „ *cet homme, d'emprunter une contenance grave &* „ *impoſante, & qui l'avertiſſe que je crois le* „ *valoir & bien au dela? pour cela, de me ramente-* „ *voir de mes bonnes qualités & conditions, & des* „ *ſiennes mauvaiſes, puis en faire la compa-* „ *raiſon? C'eſt trop de travail, & ne ſuis du*

„ *tout capable de ſi roide & ſi ſubite attention ; &* „ *quand bien même elle m'auroit ſuccédé une première* „ *fois, je ne laiſſerois pas de fléchir & me démentir* „ *à une ſeconde tâche : je ne puis me forcer & con-* „ *traindre pour quelconque à être fier* „.

Voilà certainement bien le langage de Montagne, mais diffus, & tournant ſans ceſſe autour de la même penſée. Ce qui en eſt difficile à imiter, c'eſt la plénitude, la vivacité, l'énergie, le tour preſſé, vigoureux & rapide, la métaphore imprévue & juſte, & plus que tout cela le ſuc & la ſubſtance. Montagne cauſe quelquefois nonchalamment & longuement : c'eſt ce que la Bruyère en a copié, le défaut.

Un talent rare & fort au deſſus du petit mérite de cette ſingerie, qu'on appelle *Paſtiche*, c'eſt de ſavoir réellement s'aſſimiler à un grand écrivain ; c'eſt de ſe pénétrer de ſon âme & de ſon génie, ſoit pour le caractériſer en le louant, ſoit pour écrire dans ſon genre. C'eſt ainſi que, dans un des meilleurs livres de notre ſiècle & des moins connus du vulgaire, dans l'*Introduction à la connoiſſance de l'eſprit humain*, le ſenſible, le vertueux, l'éloquent Vauvenargue ſemble avoir pris la plume de Boſſuet & de Fénélon, lorſqu'il les a loués, ou qu'il a eſſayé d'écrire à leur manière : c'eſt ainſi que, dans les Eloges de ces deux grands hommes, on a plus récemment encore pris la couleur, le ton, le caractère de leurs écrits. *Voyez* IMITATION. (*M. MARMONTEL.*)

PASTORALE. (Poeſia). *Poéſie.* On peut définir la *Poéſie paſtorale*, une imitation de la vie champêtre, repréſentée avec tous ſes charmes poſſibles.

Si cette définition eſt juſte, elle termine tout d'un coup la querelle qui s'eſt élevée entre les partiſans de l'ancienne *Paſtorale* & ceux de la moderne. Il ne ſuffira point d'attacher quelques guirlandes de fleurs à un ſujet qui par lui-même n'aura rien de champêtre ; il ſera néceſſaire de montrer la vie champêtre elle-même, ornée ſeulement des grâces qu'elle peut recevoir.

On donne auſſi aux pièces *paſtorales* le nom d'*Églogues* ; ἐκλογη, en grec, ſignifioit un *Recueil de pièces choiſies*, dans quelque genre que ce fût. On a jugé à propos de donner ce nom aux petits poèmes ſur la vie champêtre, recueillis dans un même volume. Ainſi, on dit les *Églogues de Virgile*, c'eſt à dire, le Recueil de ſes petits ouvrages ſur la vie *paſtorale*.

Quelquefois auſſi on les a nommés *Idylles*. *Idylle*, en grec εἰδύλλιον, ſignifie une petite *image*, une peinture dans le genre gracieux & doux.

S'il y a quelque différence entre les Idylles & les Églogues, elle eſt fort légère ; & les auteurs les confondent ſouvent. Cependant il ſemble que l'uſage veut plus d'action & de mouvement dans l'Églogue, & que dans l'Idylle on ſe contente d'y trouver des images, des récits, ou des ſentiments ſeulement.

Selon la définition que nous avons donnée, l'objet ou la matière de l'Églogue eſt le repos de la vie champêtre, ce qui l'accompagne, ce qui le ſuit. Ce repos renferme une juſte abondance, une liberté parfaite, une douce gaieté : il admet des paſſions modérées, qui peuvent produire des plaintes, des chanſons, des combats poétiques, des récits intéreſſants.

Les Bergeries ſont, à proprement parler, la peinture de l'âge d'or mis à la portée des hommes, & débarraſſé de tout ce merveilleux hyperbolique dont les poètes en avoient chargé la deſcription. C'eſt le règne de la liberté, des plaiſirs innocents, de la paix, de ces biens pour leſquels tous les hommes ſe ſentent nés, quand leurs paſſions leur laiſſent quelques moments de ſilence pour ſe reconnoître. En un mot, c'eſt la retraite commode & riante d'un homme qui a le cœur ſimple & en même temps delicat, & qui a trouvé le moyen de faire revivre pour lui cet heureux ſiècle,

Quand le Ciel libéral verſoit à pleines mains
Tout ce dont l'abondance ſ'ouvrit les humains,
Et que le monde enfant n'avoit pour nourriture
Que les mets apprêtés par les ſoins de nature.

Tout ce qui ſe paſſe à la campagne, n'eſt donc point digne d'entrer dans la *Poéſie paſtorale*. On ne doit en prendre que ce qui eſt de nature à plaire ou à intéreſſer ; par conſéquent il faut en exclure les groſſièretés, les choſes dures, les menus détails, qui ne ſont que des images oiſives & muettes, en un mot, tout ce qui n'a rien de piquant ni de doux : à plus forte raiſon, les événements atroces & tragiques ne pourront y entrer ; un berger qui s'étrangle à la porte de ſa bergère n'eſt point un ſpectacle *paſtoral*, parce que dans la vie des bergers on ne doit point connoître les degrés des paſſions qui mènent à de tels emportements.

La *Poéſie paſtorale* peut ſe préſenter, non ſeulement ſous la forme du récit, mais encore ſous toutes les formes qui ſont du reſſort de la Poéſie. Ce ſont des hommes en ſociété qu'on y préſente avec leurs intérêts, & par conſéquent avec leurs paſſions ; paſſions plus douces & plus innocentes que les nôtres, il eſt vrai, mais qui peuvent prendre toutes les mêmes formes quand elles ſont entre les mains des poètes. Les bergers peuvent donc avoir des Poèmes épiques, comme l'Atys de Ségrais ; des Comédies, comme les Bergeries de Racan ; des tragédies, des opéra, des élégies, des églogues, des idylles, des épigrammes, des inſcriptions, des allégories, des chants funèbres, *&c* : & ils en ont effectivement.

On peut juger du caractère des bergers par les lieux où on les place : les prés y ſont toujours

verts ; l'ombre y eſt tonjours fraiche ; l'air, toujours pur : do même les acteurs & les actions, dans la Bergerie, doivent avoir la plus riante douceur. Cependant comme leur ciel ſe couvre quelquefois de nuages, ne fût-ce que pour varier la ſcène & renouveler par quelques roſées le vernis des prairies & des bois ; on peut auſſi méler dans leurs caractères quelques paſſions triſtes, ne fût-ce que pour relever le goût du bonheur & aſſaiſonner l'idée du repos.

Les bergers doivent être délicats & naïfs : c'eſt à dire que, dans toutes leurs démarches & leurs diſcours, il ne doit y avoir rien do déſagréable, de recherché, do trop ſubtil ; & qu'en même temps il doivent montrer du diſcernement, de l'adreſſe, do l'eſprit même, pourvu qu'il ſoit naturel.

Ils doivent être contraſtés dans leurs caractères, au moins en quelques endroits ; car s'ils l'étoient par-tout, l'art y paroitroit.

Ils doivent être tous bons moralement. On fait que la bonté poétique conſiſte dans la reſſemblance du portrait avec le modèle ; ainſi, dans une tragédie, Néron, peint avec toute ſa cruauté, a une bonté poétique. La bonté morale eſt la conformité de la conduite avec ce qui eſt ou qui eſt ceoſé être la règle & le modèle des bonnes mœurs.

Les bergers doivent avoir cette ſeconde ſorte de bonté auſſi bien que la première. Un ſcélérat, un fourbe inſigne, un aſſaſſin ſeroit déplacé dans la *Poéſie paſtorale*. Un berger offenſé doit s'en prendre à ſes lieux, ou bien aux rochers, ou bien faire comme Alcidor, ſe jeter dans la Seine, ſans cependant s'y noyer tout à fait.

Quoique les caractères des bergers ayent tous à peu près le même fonds, ils ſont cependant ſuſceptibles d'une grande variété [illegible] ſeul goût de la tranquilité & des plaiſirs innocens, on peut faire naître toutes les paſſions. Qu'on leur donne la couleur & le degré de la *Paſtorale*, alors la crainte, la triſteſſe, l'eſpérance, la joie, l'amour, l'amitié, la haine, la jalouſie, la généroſité, la pitié, tout cela fournira des fonds différents, leſquels pourront ſe diverſifier encore ſelon les âges, les ſexes, les lieux, les évènements, &c.

Après tout ce qu'on vient de dire ſur la nature de la *Poéſie paſtorale*, il eſt aiſé maintenant d'imaginer quel doit être le ſtyle do cette Poéſie. Il doit être ſimple, c'eſt à dire que les termes ordinaires y ſoient employés ſans faſte, ſans apprêt, ſans deſſein apparent de plaire. Il doit être doux : la douceur ſe ſent mieux qu'elle ne peut s'expliquer ; c'eſt un certain moëlleux mélé de délicateſſe & do ſimplicité, ſoit dans les penſées, ſoit dans les tours, ſoit dans les mots.

Timarète s'en eſt allée :
L'ingrate, mépriſant mes ſoupirs & mes pleurs,
Laiſſe mon âme déſolée
A la merci de mes douleurs.
Je n'eſpérai jamais qu'un jour elle eût envie
De finir de mes maux le pitoyable cours ;
Mais je l'aimois plus que ma vie,
Et je la voyois tous les jours.

Il doit être naïf.

Si vous vouliez voir, ô miracle des Belles !
Je veux vous le donner pour gage de ma foi ;
Je vous enſeignerois un nid de tourterelles,
Car on dit qu'elles ſont fidèles comme moi.

Il eſt gracieux dans les deſcriptions.

Qu'en ſes plus beaux habits, l'Aurore au teint vermeil
Annonce à l'Univers le retour du Soleil,
Et qu'autour de ſon char ſes légères Suivantes
Ouvrent de l'Orient les portes éclatantes ;
Depuis que ma bergère a quitté ces beaux lieux,
Le ciel n'a plus ni jour ni clarté pour mes yeux.

Les bergers ont des tours de phraſe qui leur ſont familiers, des comparaiſons qu'ils emploient, ſurtout quand les expreſſions propres leur manquent.

Comme en hauteur ce faule exède les fougères,
Araminte en beauté ſurpaſſe nos bergères.

Des ſymétries.

Il m'appeloit ſa ſœur, je l'appelois mon frère ;
Nous mangions même pain au logis de mon père :
Et pendant qu'il y fut, nous vécûmes ainſi ;
Tout ce que je voulois, il le vouloit auſſi.

Des répétitions fréquentes.

Pan a ſoin des brebis, Pan a ſoin des paſteurs,
Et Pan me peut venger de toutes vos rigueurs.

Dans les autres genres, la répétition eſt ordinairement employée pour rendre le ſtyle plus vif : ici il ſemble que ce ſoit par pareſſe, & parce qu'on ne veut point ſe donner la peine de chercher plus loin.

Ils emploient volontiers les ſignes naturels plus tôt que les mots conſacrés. Pour dire *Il eſt midi* : ils diſent, Le troupeau eſt à l'ombre des bois ; *Il eſt tard*, L'ombre des montagnes s'alonge dans les valées.

Ils ont des deſcriptions détaillées, quelquefois d'une coupe, d'une corbeille, des circonſtances menues, qui tiennent quelquefois au ſentiment : telle eſt celle que ſe rappelle une bergère de Racan ;

Il me paſſoit d'un an, & de ſes petits bras
Cueilloit déja des fruits dans les branches d'en bas ;

Digitized by Google

Quelquefois auſſi elles ne ſont que peindre l'extrême oiſiveté des bergers, & ce n'eſt que par là qu'on peut juſtifier la deſcription que fait Théocrite d'une coupe ciſelée où il y a différentes figures.

En général, on doit évîter dans le ſtyle *paſtoral* tout ce qui ſentiroit l'etude & l'application, tout ce qui ſuppoſeroit quelque long & pénible voyage, en un mot, tout ce qui pourroit donner l'idée de peine & de travail. Mais comme ce ſont des gens d'eſprit qui inſpirent les bergers poétiques, il eſt bien difficile qu'ils s'oublient toujours aſſez eux-mêmes pour ne point ſe montrer du tour.

Ce n'eſt pas que la *Poéſie paſtorale* ne puiſſe s'élever quelquefois. Théocrite & Virgile ont traité des choſes très-élevées : on peut le faire auſſi bien qu'eux, & leur exemple répond aux plus fortes objections. Il ſemble néanmoins que la nature de la *Poéſie paſtorale* eſt limitée par elle-même : on pourra, ſi l'on veut, ſuppoſer dans les bergers différents degrés de connoiſſance & d'eſprit ; mais ſi on leur donne une imagination auſſi hardie & auſſi riche qu'à ceux qui ont vécu dans les villes, on les appellera comme on le voudra ; pour nous, nous n'y voyons plus de bergers.

Nous avons dit, *une imagination hardie* : les bergers peuvent imaginer les plus grandes choſes ; mais il faut que ce ſoit toujours avec une ſorte de timidité, & qu'ils en parlent avec un étonnement, un embarras qui faſſe ſentir leur ſimplicité au milieu d'un récit pompeux. « Ah ! Mélibée ! » cette ville qu'on appelle Rome, je la croyois » ſemblable à celle où nous portons quelquefois » nos agneaux ! Elle porte ſa tête autant au deſſus » des autres villes, que les cyprès ſont au deſſus » de l'oſier ». Ou ſi l'on veut abſolument chanter & d'un ton ferme l'origine du monde, prédire l'avenir ; qu'on introduiſe Pan, le vieux Sylène, Faune, ou quelque autre divinité de la Fable.

Les bergers n'ont pas ſeulement leur Poéſie ; ils ont encore leurs danſes, leur muſique, leurs parures, leurs fêtes, leur architecture, s'il eſt permis de donner ce nom à des buiſſons, à des boſquets, à des coteaux. La ſimplicité, la douceur, la gaieté riante, en ſont toujours le caractère fondamental : & s'il eſt vrai que, dans tous les temps, les connoiſſeurs ont pu juger de tous les arts par un ſeul, ou même, comme l'a dit Sénèque, de tous les arts par la manière dont une table eſt ſervie ; les fruits vermeils, les châtaignes, le lait caillé, & les lits de feuillages dont Tytire veut ſe faire honneur auprès de Mélibée, doivent nous donner une juſte idée des danſes, des chanſons, des fêtes des bergers, auſſi bien que de leur Poéſie.

Si la *Poéſie paſtorale* eſt née parmi les bergers, elle doit être un des plus anciens genres de Poéſie, la profeſſion de berger étant la plus naturelle à l'homme, & la première qu'il ait exercée. Il eſt aiſé de penſer que les premiers hommes, ſe trouvant maîtres paiſibles d'une terre qui leur offroit en abondance tout ce qui pouvoit ſuffire à leurs beſoins & flatter leur goût, ſongèrent à en marquer leur reconnoiſſance au ſouverain Bienfaiteur ; & que, dans leur enthouſiaſme, ils intéreſsèrent à leurs ſentiments les fleuves, les prairies, les montagnes, les bois, & tout ce qui les environnoit. Bientôt après avoir chanté la reconnoiſſance, ils célébrèrent la tranquilité & le bonheur de leur état ; & c'eſt préciſément la matière de la *Poéſie paſtorale*, l'homme heureux : il ne fallut qu'un pas pour y arriver.

Il y avoit donc eu avant Théocrite des chanſons *paſtorales*, des deſcriptions, des récits mis en vers, des combats poétiques, qui ſans doute avoient été célèbres dans leurs temps ; mais comme il ſurvint d'autres ouvrages plus parfaits, on oublia ceux qui avoient précédé, & on prit les chef-d'œuvres nouveaux pour une époque au dela de laquelle il ne falloit pas ſe donner la peine de remonter. C'eſt ainſi qu'Homère fut cenſé le père de l'Épopée ; Eſchile, de la Tragédie ; Eſope, de l'Apologue ; Pindare, de la Poéſie lyrique, & Théocrite, de la *Poéſie paſtorale*. D'ailleurs on s'eſt plu à voir naître celle-ci ſur les bords de l'Anapus, dans les vallées d'Élore, où ſe jouent les zephyrs, où la ſcène eſt toujours verdoyante & l'air rafraîchi par le voiſinage de la mer. Quel berceau plus digne de la Muſe *paſtorale*, dont le caractère eſt ſi doux !

Théocrite, dont nous venons de parler, naquit à Syracuſe, & vécut environ 260 ans avant Jeſus-Chriſt. Il a peint dans ſes Idylles la nature naïve & gracieuſe. On pourroit regarder ſes ouvrages comme la bibliothèque des bergers, s'il leur étoit permis d'en avoir une. On y trouve recueillis une infinité de traits dont on peut former les plus beaux caractères de la Bergerie. Il eſt vrai qu'il y en a auſſi quelques-uns qui auroient pu être plus délicats, qu'il y en a d'autres dont la ſimplicité nous paroît trop peu affaiſonnée ; mais dans la plupart il y a une douceur, une molleſſe, à laquelle aucun de ſes ſucceſſeurs n'a pu atteindre. Ils ont été réduits à le copier preſque littéralement, n'ayant pas aſſez de génie pour l'imiter. On pourroit comparer ſes tableaux à ces fruits d'une maturité exquiſe, ſervis avec toute la fraîcheur du matin & ce léger coloris que ſemble y laiſſer la roſée. La verſification de ce poète eſt admirable, pleine de feu, d'images, & ſurtout d'une mélodie qui lui donne une ſupériorité inconteſtable ſur tous les autres.

Moſchus & Bion vinrent quelques temps après Théocrite. Le premier fut célèbre en Sicile ; & l'autre, à Smyrne en Ionie. Si l'on en juge par le petit nombre de pièces qui nous reſtent de lui, il ajouta à l'Églogue un certain art qu'elle n'avoit point. On y vit plus de fineſſe, plus de choix,

Digitized by Google

moins de négligence; mais peut-être qu'en gagnant du côté de l'exactitude, elle perdit du côté de la naïveté, qui eſt pourtant l'âme des Bergeries. Ses bois ſont des boſquets plus tôt que des bois, & ſes fontaines ſont preſque des jets d'eau. Il ſemble même que ce ſoit, ſinon un autre genre que celui de Théocrite, au moins une autre eſpèce dans le même genre. On y voit peu de Bergerie, ce ſont des allégories ingénieuſes, des récits ornés, des éloges travaillés & qui paroiſſent l'avoir été. Rien n'eſt plus brillant que ſon Idylle ſur l'enlèvement d'Europe.

Bion a été encore plus loin que Moſchus, & ſes Bergeries ſont encore plus parées que celles de ce poète. On y ſent partout le ſoin de plaire; quelquefois même il y eſt avec affectation. Son tombeau d'Adonis, qui eſt ſi beau & ſi touchant, a quelques antithèſes qui ne ſont que des jeux d'eſprit.

Si l'on veut rapprocher les caractères de ces trois poètes & les comparer en peu de mots; on peut dire que Théocrite a peint la nature ſimple & quelquefois négligée, que Moſchus l'a arrangée avec art, que Bion lui a donné des parures. Chez Théocrite, l'Idylle eſt dans un bois ou dans une verte prairie; chez Moſchus, elle eſt dans une ville; chez Bion, elle eſt preſque ſur un théâtre. Or quand nous liſons des Bergeries, nous ſommes bien aiſes d'être hors des villes.

Virgile, né près de Mantoue, de parens de médiocre condition, ſe fit connoître à Rome par ſes *Poéſies paſtorales*. Il eſt le ſeul poète latin qui ait excellé en ce genre; & il a mieux aimé prendre pour modèle Théocrite, que Moſchus ni Bion. Il s'y eſt attaché tellement, que ſes Églogues ne ſont preſque que des imitations du poète grec.

Calpurnius & Néméſianus ſe diſtinguèrent par la *Poéſie paſtorale*, ſous l'empire de Dioclétien; l'un étoit ſicilien, l'autre naquit à Carthage. Après qu'on a lu Virgile, on trouve chez eux peu de ce moelleux qui fait l'âme de cette Poéſie. Ils ont de temps en temps des images gracieuſes, des vers heureux; mais ils n'ont rien de cette verve *paſtorale* qu'inſpiroit la muſe de Théocrite.

Nous venons de tranſcrire avec grand plaiſir un diſcours complet ſur la *Poéſie paſtorale*, dont on a établi la matière, la forme, le ſtyle, l'origine, & le caractère, d'après les auteurs anciens, qui s'y ſont le plus diſtingués. Ce diſcours intéreſſant eſt l'ouvrage de l'auteur des *Principes de Littérature*; & nous croyons qu'en le joignant aux *articles* BUCOLIQUE, ÉGLOGUE, & IDYLLE, le lecteur n'aura plus rien à déſirer en ce genre. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

* PATHÉTIQUE, *Éloquence*, *Poéſie*, *Art oratoire*. Une diſtinction qu'on n'a pas aſſez faite & qui peut avoir ſon utilité, eſt celle des deux *Pathétiques*, l'un direct & l'autre réfléchi.

Nous appelons *direct*, celui dont l'émotion ſe communique ſans changer de nature, lorſqu'on fait paſſer dans les âmes le même ſentiment d'amour, de haine, de vengeance, d'admiration, de pitié, de crainte, de douleur, dont on eſt ſoi-même rempli.

Nous appelons *réfléchi*, le *Pathétique* dont l'impreſſion diffère de ſa cauſe, comme lorſqu'au moment du crime qui le menace, la tranquile ſécurité de l'innocent nous fait frémir.

Quand on a défini l'Éloquence, l'art de communiquer les affections & les mouvements de ſon âme, on n'a conſidéré que l'un de ſes moyens; & ce n'eſt ni le plus puiſſant ni le plus infaillible. C'en eſt un ſans doute pour l'orateur qui veut nous émouvoir, que d'être paſſionné lui-même: mais il eſt rare qu'il puiſſe le paroître, ſans courir le riſque, ou d'être ſuſpect, ou d'être ridicule; & à moins que la cauſe pour laquelle il ſe paſſionne ne ſoit bien évidemment digne des grands mouvemens qu'il déploie & de la chaleur qu'il exhale, ſa violence porte à faux: & c'eſt ce qu'on appelle un *Déclamateur*. D'un autre côté, l'on a de la peine à ſuppoſer que l'homme paſſionné ſoit bien ſincère & juſte; & ſi on ſe livre à lui par ſentiment, on s'en défie, par réflexion. L'Éloquence paſſionnée veut donc & ſuppoſe des eſprits déja perſuadés & diſpoſés à recevoir une dernière impulſion.

Le *Pathétique* indirect, ſans annoncer autant de force, en a bien davantage. Il s'inſinue, il pénètre, il s'empare inſenſiblement des eſprits, & les maîtriſe ſans qu'ils s'en aperçoivent, d'autant plus sûr de ſes effets qu'il paroît agir ſans effort: l'orateur parle en ſimple témoin; & lorſque la choſe eſt par elle-même ou terrible, ou touchante, ou digne d'exciter l'indignation & la révolte, il ſe garde bien de meler au recit qu'il en fait les mouvements qu'il veut produire. Il met ſous les yeux le tableau de la force & de la foibleſſe, de l'injure & de l'innocence; il dit comment le fort a écraſé le foible, & comment le foible, en gémiſſant, a ſuccombé: c'en eſt aſſez. Plus il expoſe ſimplement, plus il émeut. Voyez, dans la peroraiſon de Cicéron pour Milon ſon ami, voyez, dans la harangue d'Antoine au peuple romain ſur la mort de Céſar, l'artifice victorieux de ce genre de *Pathétique*. Cicéron ne fait que repeter le langage magnanime & touchant que lui a tenu Milon, & Milon, courageux, tranquile, eſt plus intéreſſant dans ſa noble conſtance, que ne l'eſt Cicéron en ſuppliant pour lui. Antoine ne fait que lire le teſtament de Céſar; & cet expoſé ſimple de ſes dernières volontés en faveur du peuple romain, remplit ce peuple d'indignation & de fureur contre les meurtriers: au lieu que les mouvements paſſionnés d'Antoine, ſa douleur, ſon reſ-

ſentiment, n'auroient peut-être ému perſonne; peut-être même auroient-ils ſoulevé tous les eſprits d'un peuple libre contre l'eſclave d'un tyran.

En employant le *Pathétique* indirect, l'orateur ne compromet jamais ni ſon miniſtère ni ſa cauſe: le récit, l'expoſe, la peinture qu'il fait, peut cauſer une émotion plus ou moins vive ſans conſéquence. Mais lorſqu'en ſe paſſionnant lui-même, il s'efforce en vain de nous émouvoir, & que, par malheur, tout ce qui l'environne eſt froid, tandis que lui ſeul il s'agite; ce contraſte rifible fait perdre à ſon ſujet tout ce qu'il a de ſérieux, à ſon Éloquence toute ſa dignité, à ſes moyens toute leur force.

Le *Pathétique* direct, pour fraper à coup sûr, doit donc ſe faire précéder par le *Pathétique* indirect. C'eſt à celui-ci à mettre en mouvement les paſſions de l'auditeur: & lorſqu'il l'aura ébranlé, que le murmure de l'indignation ſe fera entendre, ou que les larmes de la compaſſion commenceront à couler; c'eſt à l'orateur à ſe jeter comme dans la foule, & à paroître alors le plus ému de ceux qu'il vient d'irriter ou d'attendrir. Alors ce n'eſt plus lui qui paroît vouloir donner l'impulſion, c'eſt lui qui la reçoit; ce n'eſt plus à ſa paſſion qu'il s'abandonne, mais à celle du peuple; & en ſe mêlant avec lui, il achève de s'entraîner.

Le point critique & delicat du *Pathétique* direct, eſt de tenir eſſenciellement à l'opinion perſonnelle, & d'avoir beſoin d'être ſoutenu par le caractère de celui qui l'emploie. Une ſeule idée incidente qui, dans l'eſprit des auditeurs, vient le contrarier, le détruit.

Suppoſons, par exemple, que Périclès eût reproché aux athéniens le luxe & le goût des plaiſirs, avec la véhémence dont les Catons s'élevoient contre les vices de Rome; la ſeule idée d'Aſpaſie auroit fait rire les athéniens de l'Éloquence de Périclès. Suppoſons que, dans notre Barreau, un avocat, peu ſévère lui-même dans ſa conduite & dans ſes mœurs, voulût parler, comme un d'Agueſſeau, de décence & de dignité, & qu'on fût inſtruit du ſouper qu'il auroit fait la veille, ou de la nuit qu'il auroit paſſée; ſuppoſons qu'un homme voluptueuſement oiſif vînt ſe paſſionner en public contre la molleſſe & la volupté, & que, tandis qu'il recommanderoit le travail, l'humilité, la tempérance, on ſût qu'un char pompeux l'attend, qu'un dinet ſomptueux eſt prépaté pour lui: que deviendroit ſon Éloquence?

(Nous allons bientôt voir avec quel art les orateurs anciens employoient l'une & l'autre eſpèce de *Pathétique*, & quels en étoient les effets.)

En Poéſie, & ſpécialement dans la Poéſie dramatique, même diſtinction: ainſi, le précepte d'Horace,

. . . . . *Si vis me flere, dolendum eſt*
Primum ipſi tibi,

n'eſt rien moins qu'une maxime générale.

Le ſentiment qu'inſpire un perſonnage, eſt quelquefois analogue à celui qu'il éprouve, quelquefois différent, & quelquefois contraire: analogue, lorſque l'acteur nous pénètre de ſon effroi, de ſa douleur, comme Hécube, Philoctète, Mérope, Sémiramis, Andromaque, Didon, &c; différent, lorſque de ſa ſituation naiſſent des ſentiments de crainte & de pitié qu'il ne reſſent pas lui-même, comme Œdipe, Polixène, Britannicus; contraire, lorſque la violence de ſes tranſports nous cauſe des ſentiments de frayeur & de compaſſion pour un autre & contre lui-même, comme Atrée, Cléopatre, & Néron. C'eſt alors, comme nous l'avons dit, que le ſilence morne, la diſſimulation profonde, le calme apparent d'une âme atroce, & la tranquile ſécurité d'une âme innocente & crédule, nous font frémir, de voir l'un expoſé aux fureurs que l'autre renferme. Tout paroît tranquile ſur la ſcene, & les grands mouvements du *Pathétique* ſe paſſent dans l'âme des ſpectateurs.

Jetez les yeux ſur la ſtatue du gladiateur mourant; il expire ſans convulſions; & la douce langueur, exprimée par ſon attitude & répandue ſur ſon viſage, vous pénètre & vous attendrit: ainſi, lorſqu'Iphigénie veut conſoler ſon père qui l'envoye à la mort, elle nous arrache des larmes; ainſi, lorſque les enfants de Médée careſſent leur mère qui médite de les égorger; on frémit. Voyez un berger & une bergère jouant ſur l'herbe, & prêts à fouler un ſerpent qu'ils n'aperçoivent pas; voyez une famille tranquilement endormie dans une maiſon que la flamme envelope: voilà l'image de ce *Pathétique* indirect.

Rien de plus déchirant ſur le théâtre que les tranſports de joie de l'époux d'Inès, quand ſon père lui a pardonné.

Mais l'Éloquence des paſſions agit tantôt directement ſur les acteurs qui ſont en ſcene, & par réflexion ſur les ſpectateurs; tantôt directement ſur les ſpectateurs, ſans avoir d'objet ſur la ſcène. Un conjuré, comme Cinna, Caſſius, Manlius, veut inſpirer à ſes complices ſes ſentiments de haine & de vengeance contre Céſar ou le Sénat: il emploie l'Éloquence de ces paſſions; & il en réſulte deux effets, l'un ſur l'âme des perſonnages, qui conçoivent la même haine & le même reſſentiment; l'autre ſur l'âme des ſpectateurs, qui, s'intéreſſant au ſalut de Céſar ou de Rome, frémiſſent des fureurs & du complot des conjurés. De même, lorſqu'une amante paſſionnée, comme Ariane ou Didon, déploie toute l'Éloquence de l'amour pour toucher un ingrat, pour ramener un infidèle, le *Pathétique* en eſt dirigé vers l'objet qu'elle veut toucher; & ce n'eſt qu'en ſe réfléchiſſant ſur l'âme des ſpectateurs, qu'il les pénètre de pitié pour la malheureuſe victime d'un ſentiment ſi tendre & ſi cruellement trahi. Mais ſi la paſſion ne s'exhale que pour s'exhaler, comme lorſque cette même Didon, cette Ariane abandonnée, laiſſe éclater ſon

Digitized by Google

déſeſpoir ; lorſque Philoctète, Mérope, Hécube, ou Clyremneſtre, fait retentir le théâtre de ſes plaintes & de ſes cris : le *Pathétique* alors ſe dirige uniquement ſur les ſpectateurs ; & ſi, comme il arrive dans de vaines déclamations, il manque de fraper les âmes de compaſſion & de terreur, c'eſt de l'Éloquence perdu : *verberat auras.*

De l'étude bien méditée de ces raports, réſulteroit peut-être une connoiſſance, plus juſte qu'on ne paroit l'avoir communément, des moyens propres à l'Éloquence des paſſions, & de l'uſage plus modéré, mais plus sûr, qu'il ſeroit poſſible d'en faire.

(P Quant à l'effet moral du *Pathétique*, on ſent que l'Eloquence paſſionnée doit tenir de la nature du feu, &, comme lui, être à la fois d'un extrême danger & d'une extrême utilité.

En Poéſie, il eſt aſſez rare que l'effet en ſoit dangereux. S'il attendrit, c'eſt en faveur d'un objet intéreſſant, aimable, & moralement bon : car la foibleſſe n'exclut pas la bonté ; & ce n'eſt pas un mal que de nous diſpoſer à une indulgence éclairée. S'il excite l'effroi, la haine, l'indignation ; c'eſt pour un objet odieux ou funeſte : & ſi l'étonnement & la frayeur que nous cauſe le crime, ſont mêlés d'admiration ; le danger, le malheur, le trouble, les tourments que le poète a ſoin d'attacher au crime, & ſurtout le tendre intérêt que nous inſpire l'innocence, nous font communément haïr les forfaits, lors même que nous admirons la force d'âme & le courage qui les ennoblit à nos ieux. Il n'y a que l'égarement des paſſions compatibles avec un bon naturel, qui nous cauſe une pitié tendre : & alors c'eſt à la bonté malheureuſe que nous donnons des larmes, c'eſt la perte de la vertu, de l'innocence, que nous pleurons ; jamais le vice n'intéreſſe.

Il faut avouer cependant que la bonté morale du *Pathétique* eſt relative à l'objet pour lequel le poète nous émeut : & ſi la ſenſibilité qu'il exerce peut devenir nuiſible ou vicieuſe, comme dans les peintures de l'amour illicite ; cet exercice n'eſt pas auſſi ſalutaire à de jeunes âmes, que lorſqu'elle a pour objet l'amour conjugal, l'amitié, l'humanité, la piété filiale, ou la tendreſſe paternelle. Une choſe incompréhenſible, c'eſt le peu d'uſage que nos poètes avoient fait, avant Voltaire, de ces moyens vertueux & puiſſants d'intéreſſer & d'émouvoir. Lorſqu'il s'eſt ouvert cette ſource ſacrée, il l'a trouvée pleine, & ſi abondante, qu'en ſoixante ans il n'a pu la tarir. C'eſt là qu'il reſte à puiſer après lui : car, à vrai dire, le *Pathétique* qu'on pouvoit tirer de l'amour, ne laiſſe plus, après Racine & Voltaire lui-même, que de petits ruiſſeaux échapés de la ſource qu'ils ſemblent avoir épuiſée.

Quoi qu'il en ſoit, comme en poéſie l'impreſſion du *Pathétique* eſt vague, fugitive, & ſans objet déterminé ; ou plus tôt, comme ſon objet actuel, ſa fin prochaine eſt le plaiſir ; que le poète n'a d'ailleurs aucun intérêt de rendre vicieux le plaiſir qu'il nous cauſe ; que ſa gloire même la plus pure eſt attachée à la bonté morale de ſes moyens, & qu'à l'ambition d'être aimable & intéreſſant ſe joint, s'il n'eſt pas dépravé, celle de ſe montrer honnête : on eſt preſque aſſuré qu'en lui le talent d'émouvoir n'aura rien de pernicieux.

Il n'en eſt pas de même en Éloquence. Un factieux, un fourbe, un fanatique, un furieux, un homme vénal & pervers, animé par ſes paſſions ou par celles de ſes clients, peut les communiquer à ſon auditoire, à ſes juges ; & de l'impreſſion ſoudaine & rapide qu'il aura faite, peut dépendre l'état, l'honneur, la vie d'un citoyen, le ſort d'une famille, la deſtinée d'un Empire. L'homme vertueux au contraire peut, avec le même flambeau, rallumer toutes les vertus. Sans la bataille de Chéronée, Démoſthène eût ſauvé la Grèce ; ſi les deux Gracches n'avoient pas été maſſacrés, Rome n'avoit plus de tyrans ; ſi, dans le parti de Catilina ou dans celui de Charles I, il ſe fût trouvé deux hommes plus éloquents que Cicéron & que Cromwel, Rome étoit perdue, Charles étoit ſauvé. Si Marc-Antoine, le triumvir, n'eût pas connu les grands moyens de l'Éloquence *pathétique*, Céſar n'eût pas été vengé ; & dans le Barreau ancien & moderne, combien de fois & le juſte & l'injuſte, indifféremment ſoutenus d'une Eloquence *pathetique*, n'ont-ils pas triomphé ou ſuccombé par elle.

L'entendement eſt une faculté froide & paſſive : il obéit, dans le ſilence des paſſions, à la vérité, à l'évidence ; & alors ſans doute il ſuffit de convaincre pour entrainer. De même, une ſenſibilité, une vivacité modérée, dans des âmes paiſibles & dans des eſprits calmes, les diſpoſe à la perſuaſion ; & avec eux on eſt en état de bien ſervir la vérité, lorſqu'au talent de la faire connoître, on joint le don de la faire aimer. C'eſt dans la première de ces deux hypothèſes que Bourdaloue a écrit ſes ſermons ; c'eſt dans la ſeconde que Fénélon a compoſé le Télémaque, & Maſſillon le Petit-Carême. Et contre de foibles obſtacles, il ſeroit inutile, il ſeroit ridicule d'employer de plus grands efforts : car en Eloquence, non plus qu'en Méchanique, il ne doit jamais y avoir de mouvement perdu ; puiſſance, levier, réſiſtance, tout doit être proportionné.

Mais lorſqu'en même temps on a des vérités preſſantes, d'importantes reſolutions à faire paſſer dans les âmes, & dans ſon auditoire une extrême inertie à vaincre, ou de grands mouvements à contraindre & à réprimer, ou une longue obſtination, une forte inclination à combattre & à renverſer, enfin une maſſe d'obſtacles à ébranler & à détruire, ou une violente impulſion à repouſſer, à ſurmonter ; alors l'Éloquence a beſoin du bélier & de la baliſte.

Le reproche, l'objurgation, la honte, la vûe

de l'opprobre ou d'un plus grand péril, l'enthouſiaſme de la gloire, l'enivrement que peut cauſer l'eſpérance d'un meilleur ſort, ſont néceſſaires pour réchauffer des âmes que la crainte a glacées, pour relever des âmes que les revers ont abattues, pour exciter des âmes que l'indolence & la ſécurité ont engourdies dans le repos.

Il en eſt de même des mouvements d'indignation, de commiſération, d'effroi, d'horreur, de haine, de vengeance, utilement & dignement employés, ſoit pour ramener ſoit pour entraîner l'auditoire, le pouſſer ou le retenir.

Si donc l'orateur eſt lui-même intimement perſuadé de l'utilité de ſes conſeils, de l'importance de ſon objet, ou de la bonté de ſa cauſe; & qu'il trouve ou ſon auditoire ou ſes juges aliénés, ou inclinés vers l'avis contraire, prévenus d'affections injuſtes ou de ſéductions funeſtes, émus de paſſions qui peuvent égarer ou dépraver leur jugement: il eſt de ſon devoir d'effacer ces impreſſions par des impreſſions plus profondes, d'oppoſer à ces mouvements des mouvements plus forts, de mettre enfin, dans la balance de l'intérêt ou de l'opinion, des contre-poids qui rétabliſſent l'équilibre de l'équité. Un arbre courbé par le vent eſt redreſſé par un vent contraire, ou par la contention d'un effort oppoſé.

Si l'orateur voit d'un côté des vérités de ſentiment favorables à l'innocence, ou à la foibleſſe excuſable, ou à l'imprudence crédule, ou à l'erreur inévitable; & de l'autre côté des principes de forme, de règles de Droit, des maximes de Politique ou de Juriſprudence, qui portent le juge à s'endurcir pour uſer de cette rigueur dont l'excès rend injuſte la juſtice même: alors encore faut-il bien recourir aux ſentiments de la nature pour amollir la dureté des lois.

De là, dans l'Éloquence, l'uſage légitime de la force des paſſions, même des paſſions vicieuſes, comme l'envie & la colère, & à plus forte raiſon des paſſions honnêtes, comme l'amour de la louange, la crainte de l'opprobre, la commiſération, l'indignation contre l'orgueil, l'horreur de l'oppreſſion, de la violence, & de l'injure: de là le droit de préſenter, d'exagérer aux yeux de l'auditoire tout ce qui peut l'intéreſſer & l'émouvoir en faveur du foible, de l'innocent, du malheureux.

Juſques là rien ſans doute n'eſt plus digne des fonctions de l'orateur que l'Éloquence *pathétique*.

Mais ce qui la rend dangereuſe & redoutable, c'eſt qu'avant même de la juger, il faut l'entendre, & par conſéquent s'y expoſer avant que de ſavoir ſi c'eſt la bonne ou mauvaiſe cauſe qu'elle arme de tous ſes moyens.

Le Barreau, la Tribune, ſont une arène, où la première loi du combat entre les contendans, eſt que les armes ſoient égales. Le *Pathétique* eſt donc permis de droit à tous les deux, ou il doit être également interdit à l'un & à l'autre.

Dans la Chaire, on a moins à craindre les abus de cette Éloquence: & quoique le fanatiſme & le faux zèle l'ayent fait ſervir plus d'une fois d'inſtrument à la calomnie, à la diſcorde, à la fureur des factions, & que l'erreur, les paſſions, le crime, ayent pu s'en prévaloir dans des temps malheureux; un orateur chrétien ſe rendroit aujourdhui ſi odieux, ſi mépriſable, en abuſant de ſon miniſtère, que, pour le plus indigne même de l'exercer, le reſpect public eſt un frein.

Mais au Barreau, il eſt preſque impoſſible que dans l'une ou dans l'autre cauſe, ſi ce n'eſt dans toutes les deux, l'Éloquence paſſionnée ne ſoit pas contraire à l'eſprit de droiture, d'impartialité, d'équité, qui doit ſeul animer les juges; & c'eſt là que le *Pathétique* eſt comme un fer à deux tranchants.

Lorſque les mœurs d'Athènes n'étoient pas corrompues encore, l'Aréopage avoit écarté de ſon tribunal l'Éloquence des paſſions. Mais bientôt elle y pénétra. L'orateur qui plaidoit pour Phryné ôſa lui arracher le voile; & Phryné, qui, pour ce ſeul acte de ſéduction, devoit être blâmée (je dis elle ou ſon défenſeur), obtint ſon abſolution: tant ces vieillards, qui adoroient la beauté dans le marbre de Praxitelle, étoient incapables de réſiſter aux charmes de la beauté vivante qu'animoient deux beaux yeux en pleurs! Le voile de Phryné, en tombant, découvrit la honte des juges.

Socrate dédaigna une apologie oratoire; il dit à Lycias, qui lui en propoſoit une d'un caractère indigne de lui: « Tu m'apportes-là une chauſſure » de femme ». Il parla lui-même à ſes juges en ſage, en homme ſimple & vertueux; & il fut condamné.

Dans la ſuite, l'art d'émouvoir fut porté auſſi loin dans la Tribune qu'au Théâtre. Ce qui nous reſte de Démoſthène eſt d'un ſtyle grave & ſévère: la raiſon y agit plus que les paſſions; le reproche, l'indignation, l'imprécation, l'invective, ſont preſque les ſeuls mouvements *pathétiques* qu'il ſe permette. Mais dans celles de ſes harangues que le temps nous a dérobées, il falloit bien qu'il eût plus d'une fois fait uſage du don des larmes, puiſqu'Eſchine ne doutoit pas qu'il n'y eût recours dans ſa défenſe, & qu'il croyoit devoir avertir ſes juges de ne pas s'y laiſſer tromper: « *A quoi bon ces larmes*, leur dit-il d'avance? *à* » *quoi bon ces cris & cette contention de voix*»? & plus haut: « *Quant au torrent de larmes qui* » *coulera de ſes yeux, quant à ſes accents lamen-* » *tables, répondez-lui*, &c. ». Démoſthène avoit donc coutume d'en uſer ainſi pour émouvoir ſon auditoire: ſans cela, Eſchine auroit prédit en inſenſé ce qu'alloit faire Démoſthène, & le peuple l'eût baffoué.

Chez les romains, le *Pathétique* étoit le ſublime de l'Éloquence. *Quis enim neſcit maximam vim exiſtere oratoris in hominum mentibus, vel ad iram*

iram, aut ad odium, aut dolorem incitandis, vel ab hiſce iiſdem permotionibus ad lenitatem miſericordiamque revocari (De orat.)

Et en effet, dans un pays & dans un temps où les factions, les partis, les brigues, les vexations dans les provinces, le péculat, les crimes de lèſe-majeſté publique, les diſcordes civiles, les haines perſonnelles peuploient les tribunaux d'accuſateurs & d'accuſés; où la violence, l'uſurpation, le meurtre, l'empoiſonnement, le ſacrilège, étoient des actions journalières; où le caractère national, l'eſprit de domination & d'autorité arbitraire, préſidoient dans les tribunaux,

Parcere ſubjectis & debellare ſuperbos;

où tous les juges, le Sénat, le peuple, les préteurs, juſqu'aux chevaliers, ſe regardoient comme des Souverains, arbitres de la loi, & libres d'exercer ou la rigueur ou la clémence; l'art d'émouvoir, d'irriter, de fléchir, de rendre l'accuſé intéreſſant ou odieux, devoit être plus néceſſaire & plus recommandable que l'art d'inſtruire & de convaincre.

Auſſi voit-on que les lumières du philoſophe & du juriſconſulte, que la ſageſſe & l'habileté même de l'homme d'Etat, ſans l'Éloquence des paſſions, étoient comptées pour peu de choſe dans les talents de l'orateur. Dire ce qu'il falloit & le dire à propos, étoit l'affaire de la prudence: mais le dire comme il falloit pour remuer, pour irriter, pour appaiſer ſon auditoire, pour le remplir d'indignation, de douleur, de compaſſion; c'etoit l'affaire du génie & le triomphe de l'Éloquence.

A des lois on trouvoit ſans peine à oppoſer des lois, à des indices des indices, à des raiſons & à des vraiſemblances des moyens non moins ſpécieux; mais lorſqu'une fois le *Pathétique* s'étoit ſaiſi des eſprits & des âmes, l'extrême difficulté de l'art étoit de les lui arracher.

Écoutez Cicéron, parlant de ce genre d'Éloquence: *Quo perturbantur animi & concitantur, in quo uno regnat oratio.* Il le peint comme il l'employoit, entrainant & irréſiſtible; *Hoc vehemens, incenſum, incitatum; quo eauſæ eripiuntur; quod, quum rapidè fertur, ſuſtineri nullo pacto poteſt*: & il en cite pour exemple l'aſcendant qu'il lui avoit donné. *Quo genere nos mediocres, aut multo etiam minùs, ſed magno ſemper uſi imperio, ſæpè adverſarios de ſtatu omni dejecimus. Nobis pro familiari reo* (Verro) *ſummus orator non reſpondit Hortenſius. A nobis homo audaciſſimus Catilina in Senatu accuſatus, obmutuit. Nobis, privatâ in causâ, magnâ & gravi, quum cœpiſſet Curio pater reſpondere, ſubito aſſedit, quum ſibi veneno ereptam memoriam diceret.* (Orat.)

Comme l'Éloquence *pathétique* tient encore plus de la nature que de l'art, elle prit naiſſance dans Rome avant que l'art y fût formé. Elle vengea Lucrèce & Virginie; elle fléchit Coriolan; elle ſouleva vingt fois le peuple contre le Sénat; elle fut le crime des Gracches. Mais l'art, en ſe perfectionnant, ne fit que raffiner & renchérir encore ſur les moyens donnés par la nature, d'intéreſſer & d'émouvoir.

Dans ce dialogue que je voudrois répandre tout entier dans mes articles ſur l'Éloquence, dans ce dialogue où Cicéron a mis en ſcène Marc-Antoine & Craſſus raiſonnant ſur leur art, il faut les entendre ſe rappeler l'un à l'autre les effets étonnants que leur *Pathétique* a produits. C'eſt là qu'on voit ce que j'ai dit dans l'*article* ORATEUR, que le juſte & l'injuſte, le vrai, le faux, le crime, l'innocence, tout leur étoit indifférent; qu'une bonne cauſe etoit, pour eux, celle qui prêtoit à leur Éloquence des moyens de troubler l'entendement des juges, de leur faire oublier les lois, & de les remuer au point que la paſſion, dominant leur raiſon & leur volonté même, dictât ſeule leur jugement. *Nihil eſt enim in dicendo majus* (diſoit Antoine à l'un de ſes diſciples) *quam ut ſaveat oratori is qui audiet, utque ipſe ſic moveatur, ut impetu quodam animi, & perturbatione, magis quam judicio aut conſilio, regatur.*

Le même Antoine avoue à Sulpicius qu'il a gagné contre lui la plus mauvaiſe cauſe, & il dit comment il s'y eſt pris; comment il a fait ſuccéder la douceur à la véhémence, *Tunc admiſcere huic generi orationis vehementi atque atroci genus illud alterum... lenitatis & manſuetudinis cœpi:* comment il à triomphé de l'accuſation, plus par l'emotion des âmes que par la conviction des eſprits; *Ita magis affectis animis judicum quam doctis, tua, Sulpici, eſt à nobis tum accuſatio victa.*

Mais la grande leçon qu'il donne aux jeunes orateurs, c'eſt de ſe pénétrer eux-mêmes des ſentiments paſſionnés qu'ils veulent communiquer aux juges. *Ut enim nulla materies tam facilis ad exardeſcendum eſt, quæ, niſi admoto igni, ignem concipere poſſit; ſic nulla mens eſt tam ad comprehendendam vim oratoris parata, quæ poſſit incendi, niſi inflammatus ipſe ad eam & ardens acceſſerit.* Et c'eſt là qu'il fait cet éloge ſi beau de l'Éloquence de Craſſus: *Quæ, me Hercule, ego, Craſſe, quum à te tractantur in cauſis, horrere ſoleo: tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor, oculis, vultu, geſtu, digito denique iſto tuo ſignificari ſolet: tantum eſt flumen graviſſimorum optimorumque verborum, tam integræ ſententiæ, tam veræ, tam novæ, tam ſine pigmentis fucoque puerili, ut mihi non ſolum tu incendere judicem, ſed ipſe ardere videaris.* Il eſt impoſſible, dit-il encore, que l'auditeur ſoit ému, ſi l'orateur ne l'eſt pas. *Neque fieri poteſt ut doleat is qui audit, ut oderit,*

ut invideat, ut pertimeſcat aliquid, ut ad fletum miſericordiamque deducatur ; niſi omnes ii motus quos orator adhibere volet judici , in ipſo oratore impreſſi eſſe atque inuſti videbuntur. Pour moi, ajoûte-t-il, je n'ai jamais ſu inſpirer que ce que j'ai profondément ſenti. *Non , me Hercule, unquam apud judices aut dolorem , aut miſericordiam , aut invidiam , aut odium excitare dicendo volui , quin ipſe , in commovendis judicibus , iis ipſis ſenſibus ad quos illos adducere vellem permoverer.* Il ſe repréſente déchirant la robe d'Aquilius, & montrant aux juges les cicatrices dont ſa poitrine étoit couverte. Ce ne fut pas, dit il, ſans une grande émotion & ſans un accès de douleur que je riſquai cette action hardie. *Quem enim ego conſulem fuiſſe , imperatorem ornatum à Senatu , ovantem in Capitolium aſcendiſſe meminiſſem , hunc quum afflictum , debilitatum , mœrentem , in ſummum diſcrimen adductum viderem , non priùs ſum conatus miſericordiam aliis commovere , quam miſericordiâ ſum ipſe captus. Senſi quidem tum magnopere moveri judices , quum excitavi mœſtum ac ſordidatum ſenem , & quum iſta feci... non arte... ſed motu magno animi ac dolore , ut diſcinderem tunicam , ut cicatrices oſtenderem ..... Non huic hæc ſine meis lacrymis , non ſine dolore magno miſeratio , omniumque deorum , & hominum , & civium , & ſociorum imploratio : quibus omnibus verbis , quæ à me tum ſunt habita , ſi dolor abfuiſſet meus , non modo non miſerabilis , ſed etiam irridenda fuiſſet oratio mea.* (De orat.)

Il ſe complaît à rappeler les ſcènes *pathétiques* qu'il a jouées dans ſes péroraiſons. *Quâ nos ita dolenter uti ſolemus , ut puerum infantem in manibus perorantes tenuerimus ; ut , aliâ in cauſâ , excitato reo nobili , ſublato etiam filio parvo , plangore & lamentatione compleremus forum.*

Mais il ne s'agit pas ſeulement de ſavoir inſpirer la commiſération : il faut, dit-il, ſavoir de même irriter, appaiſer le juge. *Sed etiam eſt faciendum ut iraſcatur judex , mitigetur , invideat , faveat , contemnat , admiretur , oderit , diligat , cupiat , ſatietate afficiatur , ſperet , metuat , lætetur , doleat : quâ in varietate , duriorum , accuſatio ſuppeditabit exempla ; mitiorum , defenſiones meæ.* (Orat.)

Ainſi, l'orateur ſe regardoit comme un homme tout dévoué à ſon client ; & ſon devoir, ſa foi, ſa probité, ſon honneur, conſiſtoit à le bien défendre : *Quibus rebus adducti etiam quum alieniſſimos defendimus , tamen eos alienos , ſi ipſi viri boni volumus haberi , exiſtimare non poſſumus.* (De orat.)

Mais le sûr moyen de n'employer jamais le *Pathétique* inutilement & à froid, c'eſt de le réſerver aux cauſes qui en ſont ſuſceptibles ; & de s'en abſtenir dans celles où les eſprits, trop aliénés, en repouſſeroient l'impreſſion : *Primum conſiderare ſoleo*, dit Antoine, *poſtuletne cauſa : nam neque parvis in rebus adhibendæ ſunt hæ dicendi faces , neque ita animatis hominibus ut nihil ad eorum mentes oratione flectendas proficere poſſimus ; ne aut irriſione aut odio digni putemur , ſi aut tragœdias agamus in rugis , aut convellere adoriamur ea quæ non poſſunt eoramoveri.* (De orat.)

C'eſt une étude intéreſſante pour l'orateur & plus ſérieuſe encore pour les juges, que de voir, dans ces livres de Rhétorique, de combien de manières on peut s'y prendre pour les ſéduire, les étourdir, les égarer dans leurs jugements, & ſoulever en eux toutes les paſſions contre l'équité naturelle.

De toutes ces paſſions, il paroît que l'envie étoit celle dont les romains étoient le plus facilement & le plus ardemment émus ; & à la manière dont Cicéron enſeigne à l'exciter, on peut juger de ſes recherches dans l'art de remuer les autres. *Invident homines maximè paribus , aut inferioribus , quum ſe relictos ſentiunt , illos autem dolent evolaſſe. Sed etiam ſuperioribus invidetur ſæpe vehementer ; & eo magis , ſi intolerantiùs ſe jactant , & æquabilitatem communis juris , præſtantiâ dignitatis aut fortunæ ſuæ , tranſeunt : quæ ſi inflammanda ſunt , maximè dicendum eſt non eſſe virtute parata , deinde etiam vitiis atque peccatis ; tum ſi erunt honeſtiora atque graviora , tamen non eſſe tanti ulla merita , quanta inſolentia hominis quantumque faſtidium.* (Ibid.)

Il eſt donc bien vrai que l'Éloquence *pathétique* fut dans tous les temps au Barreau une Éloquence *pipereſſe*, comme l'appelle Montagne ; & l'on ne ſauroit trop recommander aux juges d'en étudier les tours & d'adreſſe & de force, pour aprendre à s'en garantir. *Voyez* BARREAU.

Le *Pathétique* de la Chaire a pour moyens la crainte, l'eſpérance, la tendre piété, la commiſération pour ſoi-même & pour ſes ſemblables, le grand intérêt de l'avenir. On en voit peu d'exemples dans nos célèbres orateurs : ils ſemblent avoir une ſorte de pudeur qui les modère & qui les refroidit. En ſe livrant aux grands mouvements de l'Éloquence, ils croiroient prêcher en miſſionnaires ; & c'eſt alors qu'ils ſeroient ſublimes. Boſſuet ne l'a jamais été plus que dans l'oraiſon funèbre d'Henriette ; Maſſillon eſt fort au deſſus de lui-même dans ſon ſermon du Pécheur mourant ; ſi Bourdaloue avoit eu autant de chaleur dans ſes mouvements & dans ſes peintures, que de vigueur dans ſes raiſonnements, rien jamais, dans ce genre, ne l'auroit égalé.

C'eſt donc en effet dans les miſſionnaires qu'il faut chercher les grands mouvements de l'Éloquence *pathétique :* & il reſte un moyen de porter le talent de la Chaire plus loin qu'il n'a jamais été ; c'eſt de compoſer comme Bourdaloue, d'écrire comme

Digitized by Google

Maſſillon, & de ſe livrer aux mouvements d'une âme profondément émue, comme Bridaine.) (*M.* MARMONTEL.)

PATRONYMIQUE, adj. Les noms *patronymiques* ſont proprement ceux qui, étant dérivés du nom propre d'une perſonne, ſont attribués à tous ſes deſcendants. RR. πατήρ, gen. πατέρος, contr. πατρός, *pater*; & ὄνομα, *nomen*: c'eſt comme ſi l'on diſoit, *patrium nomen*. Selon cette étymologie, il ſembleroit que ce nom ne devroit être donné qu'aux deſcendants immédiats de la perſonne dont le nom propre eſt radical, comme quand Hector, fils de Priam, eſt appelé *Priamides*, ou Énée, *Anchiſiades*, &c. Mais on les applique également à toute la deſcendance, parce que le même homme peut être réputé père de tous ceux qui deſcendent de lui; & c'eſt ainſi qu'Adam eſt le père commun de tous les hommes.

On a étendu encore plus loin la ſignification de ce terme, & l'on appelle noms *patronymiques*, ceux qui ſont donnés d'après celui d'un frère ou d'une ſœur, comme *Phoronis*, c'eſt à dire, *Iſis Phoronei ſoror*; d'après le nom d'un prince, à ſes ſujets, comme *Theſides*, c'eſt à dire, *Athenienſis*, à cauſe de Théſée roi d'Athènes; d'après le nom du fondateur d'un peuple comme *Romulides*, c'eſt à dire, *Romanus*, du nom de Romulus, fondateur de Rome & du peuple romain. Quelquefois même, par anticipation, on donne à quelques perſonnes un nom *patronymique*, tiré de celui de quelque illuſtre deſcendant, qui eſt conſidéré comme le premier auteur de leur gloire, comme *Ægidæ*, les ancêtres d'*Égée*.

La *Méthode grèque* de Port-Royal (*liv. VI*, *chap.* 4) fait connoître la dérivation des noms *patronymiques* grecs; & la petite *Grammaire latine* de Voſſius (*edit. Lugd. Bat.* 1644, *pag.* 75), explique celle des noms *patronymiques* de la langue latine.

Il faut obſerver que les noms *patronymiques* ſont abſolument du ſtyle poétique, qui s'éloigne toujours plus que la proſe de la ſimplicité naturelle. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PAUVRETÉ, INDIGENCE, DISETTE, BESOIN, NÉCESSITÉ. *Synonymes.*

La *Pauvreté* eſt une ſituation de fortune oppoſée à celle des richeſſes, dans laquelle on eſt privé des commodités de la vie, & dont on n'eſt pas toujours le maître de ſortir; c'eſt pourquoi l'on dit que *Pauvreté* n'eſt pas vice. L'*Indigence* enchérit ſur la *Pauvreté*; on y manque des choſes néceſſaires; elle eſt, dans l'état de la fortune, l'extrémité la plus baſſe, ayant à l'autre bout, pour antagoniſte, la ſuperfluité, que fourniſſent les biens immenſes: il n'y a point d'homme qui ne puiſſe s'en tirer, à moins qu'il ne ſoit hors d'état de travailler. La *Diſette* eſt un manque de vivres, dont l'oppoſé eſt l'abondance; elle ſemble venir d'un accident ou d'un défaut de proviſions, plus tôt que d'un défaut de biens-fonds. Le *Beſoin* & la *Néceſſité* ont moins de raport à l'état & à la ſituation habituelle, que les trois mots précédents: mais ils en ont davantage au ſecours qu'on attend ou au remède qu'on cherche, avec cette différence entre eux deux, que le *Beſoin* ſemble moins preſſant que la *Néceſſité*.

Une heureuſe étoile ou d'heureux talents tirent de la *Pauvreté* ceux qui y ſont nés, & la prodigalité y plonge les riches. Un travail aſſidu eſt le remède contre l'*Indigence*; ſi l'on manque d'y avoir recours, elle devient une juſte punition de la fainéantiſe. Les ſages précautions préviennent la *Diſette*; les conſommations ſuperflues & immodérées la cauſent quelquefois. Quand on eſt dans le *Beſoin*, c'eſt à ſes amis qu'il faut demander de l'aide; mais il faut auſſi s'aider ſoi-même de peur de les importuner. Le moyen d'être ſecouru dans une extrême *Néceſſité*, c'eſt d'implorer les perſonnes véritablement charitables.

Les Lettres ne ſont guères cultivées au milieu des richeſſes, & elles le ſont mal dans la *Pauvreté*; une fortune honnête eſt leur état convenable. Le plus noble & le plus doux plaiſir que procurent les grands biens à ceux qui les poſſédent, eſt de pouvoir répandre un ſuperflu, qui fourniſſe le néceſſaire à ceux qui ſont dans l'*Indigence*; s'ils penſent & uſent autrement de leur fortune, ils en ſont indignes. Les *Diſettes* qui arrivent dans l'État ſont une marque indubitable que la police n'y eſt pas parfaite ou qu'elle n'y eſt pas fidèlement adminiſtrée. On connoît le véritable ami dans le *Beſoin*; mais tant qu'on peut, il ne faut pas ſe mettre dans le cas de faire cette épreuve. Un grand cœur ne ſe laiſſe point abattre dans la *Néceſſité*; il cherche des expédients pour en ſortir, ou il la ſouffre avec une patience, que l'obſcurité n'empêche pas d'être héroïque. (*L'abbé* GIRARD.)

* PENSÉE, ſ. f. *Art. oratoire.* La *Penſée* en général eſt la repréſentation de quelque choſe, dans l'eſprit; & l'Expreſſion eſt la repréſentation de la *Penſée* par la parole.

Les *Penſées* doivent être conſidérées dans l'Art oratoire comme ayant deux ſortes de qualités: les unes ſont appelées *logiques*, parce que c'eſt la raiſon & le bon ſens qui les exigent; les autres ſont des qualités *de goût*, parce que c'eſt le goût qui en décide: celles-là ſont la ſubſtance du diſcours, celles-ci en ſont l'aſſaiſonnement.

La première qualité logique eſſencielle de la *Penſée*, c'eſt qu'elle ſoit *vraie*, c'eſt à dire, qu'elle repréſente la choſe telle qu'elle eſt. A cette première qualité tient la *Juſteſſe*: une *Penſée* parfaitement vraie eſt juſte. Cependant l'uſage met quelque différence entre la *Vérité* & la *Juſteſſe* de la *Penſée*; la *Vérité* ſignifie plus préciſément

la conformité de la *Penſée* avec l'objet; la *Juſteſſe* marque plus expreſſément l'étendue. La *Penſée* eſt donc *vraie*, quand elle repréſente l'objet; & elle eſt *juſte*, quand elle n'a ni plus ni moins d'étendue que lui.

La ſeconde qualité eſt la *Clarté*; peut-être même eſt-ce la première, car une *Penſée* qui n'eſt pas *claire* n'eſt pas proprement une *Penſée*. La *Clarté* conſiſte dans la vûe nette & diſtincte de l'objet qu'on ſe repréſente, & qu'on voit ſans nuage, ſans obſcurité; c'eſt ce qui rend la *Penſée* nette. On le voit ſéparé de tous les autres objets qui l'environnent; c'eſt ce qui la rend diſtincte.

La première choſe qu'on doit faire quand il s'agit de rendre une *Penſée*, eſt donc de la bien reconnoître, de la démêler d'avec tout ce qui n'eſt point elle, d'en ſaiſir les contours & les parties. C'eſt à quoi ſe réduiſent les qualités logiques des *Penſées*.

Mais pour plaire, ce n'eſt pas aſſez d'être ſans défaut; il faut avoir des grâces, & c'eſt le goût qui les donne. Ainſi, tout ce que les *Penſées* peuvent avoir d'agrément dans un diſcours, vient de leur choix & de leur arrangement: toutes les règles de l'Élocution ſe réduiſent à ces deux points, choiſir & arranger. Etendons ces idées d'après l'auteur des *Principes de la Littérature* (*l'abbé* BATTEUX); on en trouvera les détails inſtructifs.

Dès qu'un ſujet quelconque eſt propoſé à l'eſprit, la face ſous laquelle il s'annonce produit ſur le champ quelques idées. Si l'on en conſidère une autre face, ce ſont encore d'autres idées: on pénètre dans l'intérieur, ce ſont toujours de nouveaux biens. Chaque mouvement de l'eſprit fait éclore de nouveaux germes; voilà la terre couverte d'une riche moiſſon: mais dans cette foule de productions, tout n'eſt pas le bon grain.

Il y a de ces *Penſées* qui ne ſont que des lueurs fauſſes, qui n'ont rien de réel ſur quoi elles s'apuient; il y en a d'inutiles, qui n'ont nul trait à l'objet qu'on ſe propoſe de rendre; il y en a de triviales, auſſi claires que l'eau & auſſi inſipides; il y en a de baſſes, qui ſont au deſſous de la dignité du ſujet; il y en a de giganteſques, qui ſont au deſſus: toutes productions qui doivent être miſes au rebut.

Parmi celles qui doivent être employées, s'offrent d'abord les *Penſées communes*, qui ſe préſentent à tout homme de ſens droit, & qui paroiſſent naître du ſujet ſans nul effort: c'eſt la couleur foncière, le tiſſu de l'étoffe. Enſuite viennent les *Penſées* qui portent en ſoi quelque agrément, comme la vivacité, la force, la richeſſe, la hardieſſe, le gracieux, la fineſſe, la nobleſſe, *&c.* car nous ne prétendons pas faire ici l'énumération complette de toutes les eſpèces de *Penſées* qui ont de l'agrément.

La *Penſée vive* eſt celle qui repréſente ſon objet clairement & en peu de traits: elle frape l'eſprit par ſa clarté, & le frape vite par ſa brièveté: c'eſt un trait de lumière. Si les idées arrivent lentement & par une longue ſuite de ſignes, la ſecouſſe momentanée ne peut avoir lieu. Ainſi, quand on dit à Médée, *Que vous reſte-t-il contre tant d'ennemis?* & qu'elle répond, *Moi:* voilà l'éclair. Il en eſt de même du mot d'Horace, *Qu'il mourût.*

La *Penſée forte* n'a pas le même effet que la *Penſée vive*, mais elle s'imprime plus profondément dans l'eſprit; elle y trace l'objet avec des couleurs foncées; elle s'y grave en caractères ineffaçables. Boſſuet admire les pyramides des rois d'Egypte, ces édifices faits pour braver la mort & le temps; & par un retour de ſentiment, il obſerve que ce ſont des tombeaux: cette *Penſée* eſt *forte*. *La beauté s'envole avec la jeuneſſe*; l'idée du vol peint *fortement* la rapidité de la fuite.

La *Penſée hardie* a des traits & des couleurs extraordinaires, qui paroiſſent ſortir de la règle. Quand Deſpréaux ôſa écrire, *Le Chagrin monte en croupe & galope avec lui*, il eut beſoin d'être raſſûré par des exemples & par l'approbation de ſes amis. Qu'on ſe repréſente le Chagrin aſſis derrière le cavalier, la métaphore eſt *hardie*: mais ſoutenir la *Penſée* en feſant galoper ce perſonnage allégorique, c'étoit s'expoſer à la cenſure.

On ſent aſſez ce que c'eſt que la *Penſée brillante*; ſon éclat vient le plus ſouvent du choc des idées:

Qu'à ſon gré déſormais la Fortune me joue,
On me verra dormir au branle de ſa roue;

les ſecouſſes de la Fortune renverſent les Empires les plus affermis, & elles ne ſont que bercer le philoſophe.

La *Penſée riche* eſt celle qui préſente à la fois, non ſeulement l'objet, mais la manière d'être de l'objet, mais d'autres objets voiſins, pour faire, par la réunion des idées, une plus grande impreſſion. *Prens ta foudre*: le ſeul mot *foudre* nous peint un dieu irrité, qui va attaquer ſon ennemi & le réduire en poudre.

Et la Scène françoiſe eſt en proie à Pradon:

quel homme que ce Pradon, ou plus tôt quel animal féroce, qui déchire impitoyablement la Scène françoiſe: elle expire ſous ſes coups.

La *Penſée fine* ne repréſente l'objet qu'en partie, pour laiſſer le reſte à deviner. On en voit l'exemple dans cette épigramme de M. de Mauctoix:

Ami, je vois beaucoup de bien
Dans le parti qu'on me propoſe;

Digitized by Google

Mais toutefois ne preſſons rien:
Prendre femme eſt étrange choſe,
On doit y penſer mûrement.
Gens ſages, en qui je me fie,
M'ont dit que c'eſt fait prudemment
Que d'y penſer toute ſa vie.

Quelquefois elle repréſente un objet pour un autre objet : celui qu'on veut préſenter ſe cache derrière l'autre, comme quand on offre l'idée d'un livre chez l'épicier.

La *Penſée poétique* eſt celle qui n'eſt d'uſage que dans la Poéſie, parce qu'en Proſe elle auroit trop d'éclat & trop d'appareil.

La *Penſée naïve* ſort d'elle-même du ſujet, & vient ſe préſenter à l'eſprit ſans être demandée.

Un boucher moribond, voyant ſa femme en pleurs,
Lui dit: « Ma Femme, ſi je meurs,
» Comme en notre métier un homme eſt néceſſaire,
» Jâques, notre garçon, ſeroit bien ton affaire;
» C'eſt un fort bon enfant, ſage, & que tu connois:
» Épouſe-le, crois-moi; tu ne ſaurois mieux faire ».
Hélas, dit-elle, *j'y ſongeois.*

Il y a des *Penſées* qui ſe caractériſent par la nature même de l'objet : on les appelle *Penſées nobles*, *grandes*, *ſublimes*, *gracieuſes*, *triſtes*, &c., ſelon que leur objet eſt noble, grand, ſublime, gracieux, triſte, *&c.*

Il y a encore une autre eſpèce de *Penſées*, qui en portent le nom par excellence, ſans être déſignées par aucune qualité qui leur ſoit propre. Ce ſont ordinairement des réflexions de l'auteur même, enchâſſées avec art dans le ſujet qu'il traite. Quelquefois c'eſt une maxime de Morale, de Politique; *Rien ne touche les peuples comme la bonté* : d'autres fois c'eſt une image vive; *Trois guerriers* (les Horaces) *portoient en eux tout le courage des romains.*

A toutes ces eſpèces de *Penſées* répondent autant de ſortes d'Expreſſions. De même qu'il y a des *Penſées* communes, & des *Penſées* accompagnées d'agrément; il y a auſſi des termes propres & ſans agrément marqué, & des termes empruntés, qui ont la plupart un caractère de vivacité, de richeſſe, *&c.*, pour repréſenter les *Penſées* qui ſont dans le même genre : car l'Expreſſion, pour être juſte, doit être ordinairement dans le même goût que la *Penſée.*

Je dis *ordinairement*; parce qu'il ſe peut faire qu'il y ait dans l'Expreſſion un caractère qui ne ſe trouve point dans la *Penſée*. Par exemple, l'Expreſſion peut être fine, ſans que la *Penſée* le ſoit : quand Hyppolite dit, en parlant d'Aricie, *Si je la haiſſois, je ne la fuirois pas*; la *Penſée* n'eſt pas fine, mais l'Expreſſion l'eſt, parce qu'elle n'exprime la *Penſée* qu'à demi. De même l'Expreſſion peut être hardie ſans que la *Penſée* le ſoit, & la *Penſée* peut l'être ſans l'Expreſſion. Il en eſt de même de la nobleſſe, & de preſque toutes les autres qualités.

Ce qui produit entre elles cette différence, eſt la diverſité des règles de la nature & de celles de l'art en ce point. Il ſeroit naturel que l'Expreſſion eût le même caractère que la *Penſée*, mais l'art a ſes raiſons, pour en uſer autrement. Quelquefois par la force de l'Expreſſion, on donne du corps à une idée foible; quelquefois par la douceur de l'une on tempère la dureté de l'autre : un récit eſt long, on l'abrège par la richeſſe des Expreſſions; un objet eſt vil, on le couvre, on l'habille de manière à le rendre décent : il en eſt ainſi des autres cas.

Enfin ſi quelqu'un me demandoit quel eſt le choix qu'on doit faire des *Penſées* dans l'Elocution, je lui repondrois que c'eſt tout enſemble le génie & le goût qui peuvent l'en inſtruire : l'un lui ſuggèrera les plus belles *Penſées*, l'autre les placera dans leur ordre; parce que le goût & le jugement n'adoptent que ce qui peut prendre la teinte du ſujet & faire un même corps avec le reſte. *Principes de la Littérature.* III. *Partie*, *ſect.* j, *art.* 3. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(† Le rédacteur de cet article auroit pu puiſer encore avec avantage dans deux autres ſources; *La manière de bien* penſer *dans les ouvrages d'eſprit*, & *La maniere d'enſeigner & d'étudier les Belles-Lettres par raport à l'eſprit & au cœur.*

Le premier de ces deux ouvrages eſt du P. Bouhours : le titre ſeul annonce qu'il a pour objet les *Penſées* dont il s'agit ici; & il étoit poſſible d'en tirer de bonnes obſervations & des exemples utiles. C'eſt ce qu'a très-bien vu Rollin, auteur du ſecond ouvrage, qui en a tiré une partie de ce qu'il dit ſur les *Penſées.*) *Liv.* III, *Chap.* iij, *Art.* 2, §. 2.

Il m'a ſemblé utile de faire ici cette remarque, & de conſeiller la lecture de ces deux ouvrages.) (*M.* BEAUZÉE.)

PENSÉE, OPÉRATION DE L'ESPRIT, PERCEPTION, SENSATION, CONSCIENCE, IDÉE, NOTION. *Synonymes.*

Tous ces termes ſemblent être ſynonymes, du moins à des eſprits ſuperficiels & pareſſeux, qui les emploient indifféremment dans leur façon de s'expliquer : mais comme il n'y a point de mots abſolument ſynonymes, & qu'ils ne le ſont tout au plus que par la reſſemblance que produit en eux l'idée générale qui leur eſt commune à tous; je vas marquer leur différence délicate, c'eſt à dire, la manière dont chacun diverſifie une idée principale par l'idée acceſſoire qui lui conſtitue un caractère propre & ſingulier. Cette idée principale

qu'énoncent tous ces mots, eſt celle de la *Penſée*; & les idées acceſſoires qui les diſtinguent, en ſorte qu'ils n'en ſont point parfaitement ſynonymes, en ſont les diverſes nuances.

On peut donc regarder le mot *Penſée*, comme celui qui exprime toutes les opérations de l'âme. Ainſi, j'appellerai *Penſée* tout ce que l'âme éprouve, ſoit par des impreſſions étrangères ſoit par l'uſage qu'elle fait de la réflexion : *Opération*, la *Penſée*, en tant qu'elle eſt propre à produire quelque changement dans l'âme, & par ce moyen à l'éclairer & à la guider : *Perception*, l'impreſſion qui ſe produit en nous à la préſence des objets : *Senſation*, cette même impreſſion, en tant qu'elle vient par les ſens. *Conſcience*, la connoiſſance qu'on en prend : *Idée*, la connoiſſance qu'on en prend comme image : *Notion*, toute *Idée* qui eſt notre propre ouvrage.

On ne peut prendre indifféremment l'un pour l'autre, qu'autant qu'on n'a beſoin que de l'*Idée* principale qu'ils ſignifient (1). On peut appeler les *Idées* ſimples, indifféremment *Perceptions* ou *Idées*; mais on ne doit pas les appeler *Notions*, parce qu'elles ne ſont pas l'ouvrage de l'eſprit. On ne doit pas dire la *Notion* du blanc; il faut dire la *Pereeption* du blanc. Les *Notions*, à leur tour, peuvent être conſidérées comme images : l'on peut par conſéquent leur donner le nom d'*Idées*, mais jamais celui de *Pereeptions*; ce ſeroit faire entendre qu'elles ne ſont pas notre ouvrage : on peut dire la *Notion* de la hardieſſe, & non la *Perception* de la hardieſſe; ou, ſi l'on veut faire uſage de ce terme, il faut dire, les *Perceptions* qui compoſent la *Notion* de la hardieſſe. Une choſe qu'il faut encore remarquer ſur les mots d'*Idée* & de *Notion*, c'eſt que le premier ſignifiant une *Perception* conſidérée comme image, & le ſecond une *Idée* que l'eſprit a lui-même formée; les *Idées* & les *Notions* ne peuvent appartenir qu'aux êtres qui ſont capables de réflexion: quant aux bêtes, ſi tant eſt qu'elles penſent & qu'elles ne ſoient point de purs automates, elles n'ont que des *Senſations* & des *Perceptions*; & ce qui n'eſt pour elles qu'une *Pereeption*, devient *Idée* à notre égard, par la réflexion que nous feſons que cette *Pereeption* repréſente quelque choſe. (*ANONYME.*)

(N.) PENSER, SONGER, RÊVER. *Synonymes.*

On *penſe* tranquillement & avec ordre, pour connoître ſon objet. On *ſonge* avec plus d'inquiétude & ſans ſuite, pour parvenir à ce qu'on ſouhaite. On *rêve* d'une manière abſtraite & profonde, pour s'occuper agréablement.

Le philoſophe *penſe* à l'arrangement de ſon ſyſtême. L'homme embarraſſé d'affaires *ſonge* aux expédients pour en ſortir. L'amant ſolitaire *rêve* à ſes amours.

J'ai ſouvent remarqué que les choſes obſcures ne paroiſſent claires qu'à ceux qui ne ſavent pas *penſer* nettement; ils entendent tout ſans pouvoir rien expliquer. Eſt-il ſage de *ſonger* aux beſoins de l'avenir d'une façon qui faſſe perdre la jouïſſance des biens préſents? Le plaiſir de *rêver* eſt peut-être le plus doux, mais le moins utile & le moins raiſonnable de tous. (*l'abbé* GIRARD.)

PENTACROSTICHE, adj. On appelle *Pentacroſtiches* des vers diſpoſés de manière qu'on y trouve toujours cinq Acroſtiches du même nom en cinq diviſions de chaque vers. *Voyez* ACROSTICHE. (*ANONYME.*)

*PENTAMÈTRE, adj. Dans la Poéſie grèque & latine, ſorte de vers compoſé de cinq pieds en meſures. Ce mot vient du grec πεντε, *cinq*, & μετρον, *meſure*.

Les deux premiers pieds d'un vers *pentamètre* peuvent être dactyles ou ſpondées, ſelon la volonté du poète; le troiſième eſt toujours un ſpondée, & les deux derniers ſont anapeſtes.

On le ſcande ordinairement en laiſſant une céſure longue après le ſecond & le quatrième pied, en ſorte que ces deux céſures forment comme le cinquième.

On le joint ordinairement aux vers hexamètres, dans les élégies, les épitres, les épigrammes, & autres petites pièces. Il n'y a point de pièces compoſées de vers *pentamètres* ſeuls. *Voyez* HEXAMÈTRE. (*ANONYME.*)

(†) Quand on diſtingue deux céſures dans le vers *pentamètre*, il faut dire que les deux premiers pieds, dactyles ou ſpondées, ſont ſuivis d'une céſure longue; & les deux autres pieds, néceſſairement dactyles, également ſuivis d'une céſure longue. Exemples :

Tempŏrā | sī fŭĕ | rint | nŭbĭlă, | sŏlŭs ĕ | ris.
Nōn bĕnĕ | cœlĕs | tes ĭmpĭă dĕxtră cŏ | lit.
Nŏn dŭ | ris lăcrў | mās | vultĭbŭs | āspĭcĭ | ant.
Vīs dī cām quĭd | sis? Māgnŭs ĕs | ārdĕlĭ o.

(*M. BEAUZÉE.*)

PÉRIODE, ſ. f. En termes de Grammaire & de Rhétorique, c'eſt une petite étendue de diſcours qui renferme un ſens complet, dont on diſtingue la fin par un point (.), & les parties ou diviſions par la virgule (,), ou par le point avec la vir-

(1) Si l'on n'a beſoin que de l'idée principale commune à tous ces mots, le terme de *Penſée* doit être employé excluſivement; en employer un autre, ce ſeroit ſe reſtreindre mal à propos à l'eſpèce qu'il caractériſe. Le principe de l'auteur, comme on le voit par ce qui ſuit, ne tombe donc que ſur l'idée principale qui peut être commune à quelques-uns des ſix autres termes, & non à tous. (*M. BEAUZÉE.*)

gule (;), ou par les deux points (:). *Voyez* POINT.

Le P. de Colonia définit la *Période* une penſée courte, mais parfaite, compoſée d'un certain nombre de membres & de parties dépendantes les unes des autres, & jointes enſemble par un lien commun.

La *Période*, ſuivant la fameuſe définition d'Ariſtote, eſt un diſcours qui a un commencement, un milieu, & une fin, qu'on peut voir tout à la fois. Il définit auſſi la *Période* compoſée de membres, une Élocution achevée, parfaite pour le ſens, qui a des parties diſtinguées, & qui eſt facile à prononcer tout d'une haleine.

Un auteur moderne définit la *Période* d'une manière beaucoup plus courte & plus claire; Une phraſe compoſée de pluſieurs membres, liés entre eux par le ſens & par l'harmonie.

On diſtingue en général de deux ſortes de *Périodes*, la *Période* ſimple & la *Période* compoſée. La *Période* ſimple, eſt celle qui n'a qu'un membre, comme *La vertu ſeule eſt la vraie nobleſſe:* c'eſt ce qu'on appelle autrement *Propoſition;* les grecs la nommoient μονοκωλος. La *Période* compoſée, eſt celle qui a pluſieurs membres, & l'on en diſtingue de trois ſortes; ſavoir, la *Période* à deux membres, appelée par les grecs δικωλος, & par les latins *bimembris;* la *Période* à trois membres, τρικωλος, *trimembris;* & celle à quarre membres, τετρακωλος, ou *quadrimembris.*

Une vraie *Période* oratoire ne doit avoir ni moins de deux membres, ni plus de quatre: ce n'eſt pas que les *Périodes* ſimples ne puiſſent avoir lieu dans le diſcours; mais leur brièveté le rendroit trop découſu & en banniroit l'harmonie, pour peu qu'elles y fuſſent multipliées.

Dès qu'une *Période* paſſe quarre membres, elle perd le nom de *Période*, & prend celui de *Diſcours périodique.*

Voici un exemple d'une *Période* à deux membres, tiré de Cicéron: *Ergo & mihi meæ vitæ priſtinæ conſuetudinem, C. Cæſar, interclusam aperuiſti* (premier membre); *& his omnibus, ad bene de republicâ ſperandum, quaſi ſignum aliquod ſuſtuliſti* (ſecond membre).

Exemple de la *Période* à trois membres: *Nam quum antea per ætatem hujus loci auctoritatem contingere non auderem* (premier membre); *ſtatueremque nihil huc, niſi perfectum ingenio elaboratumque induſtriâ afferri oportere* (ſecond membre): *omne meum tempus amicorum temporibus tranſmittendum putavi* (troiſième membre). Cic. *pro lege Manilià.*

On trouve un exemple de la *Période* à quatre membres dans la belle deſcription que fait le même orateur du ſupplice des parricides, qu'on jetoit dans la mer enfermés dans un ſac: *Ita vivunt, ut ducere animam de cælo non queant* (premier membre); *ita moriuntur, ut eorum oſſa terra non tangat* (ſecond membre); *ita jactantur fluctibus, ut nunquam abluantur* (troiſième membre); *ita poſtremò ejiciuntur, ut ne ad ſaxa quidem mortui conquieſcant* (quatrième membre). Cic. *pro Roſcio amerino.*

Les anciens orateurs obſervoient aſſez ſcrupuleuſement les règles de l'art pour la meſure, l'étendue, & l'harmonie des *Périodes* dans leurs harangues; mais dans les langues modernes on eſt beaucoup moins ſévère ou plus négligent.

Selon les règles de l'art oratoire, les membres d'une *Période* doivent être égaux au moins à peu près, afin que les repos ou ſuſpenſions de la voix, à la fin de chaque membre, puiſſent être à peu près les mêmes: mais on n'a point égard à cette règle, quand ce qu'on écrit n'eſt pas deſtiné à être prononcé en public.

Le diſcours ordinaire & familier admet des *Périodes* plus longues & plus courtes que les *Périodes* oratoires. Dans un diſcours public, les *Périodes* trop courtes & pour ainſi dire mutilées nuiſent au grand & au ſublime, dont elles interrompent la marche majeſtueuſe. Au contraire, les *Périodes* trop longues appeſantiſſent cette marche, tiennent l'eſprit de l'auditeur dans une ſuſpenſion qui produit ſouvent de l'obſcurité dans les idées. D'ailleurs, la voix de l'orateur n'eſt pas aſſez forte pour ſoutenir le ton juſqu'au bout; on ſait, à cet égard, les plaiſanteries qu'on a faites ſur les longues *Périodes* de Maimbourg. Phalarée, Hermogène, Térence, & les autres rhéteurs bornent à quatre membres la juſte longueur de la *Période*, appelée par les latins *ambitus* & *circuitus*, ſelon ce diſtique;

Quatuor è membris planum formare videbis
Rhetora circuitum, ſive ambitus ille vocatur.

C'eſt auſſi le ſentiment de Cicéron, qui dit dans l'Orateur: *Conſtat ille ambitus & plena comprehenſio ex quatuor ferè partibus, quæ membra dicuntur, ut & aures impleat & ne brevior ſit quam ſatis eſt neque longior.*

Cet orateur nous fournit un exemple du diſcours *périodique* dans l'exorde de l'oraiſon pour le poète Archias: *Si quid eſt in me ingenii, Judices, quod ſentio quàm ſit exiguum; aut ſi qua exercitatio dicendi, in quâ me non inficior mediocriter eſſe verſatum; aut ſi hujuſce rei ratio aliqua, ab optimarum artium ſtudiis & diſciplinâ profecta, à quâ ego confiteor nullum ætatis meæ tempus abhorruiſſe: earum rerum omnium vel in primis hic Aul. Licinius fructum à me repetere propè ſuo jure debet.*

Il y a encore des *Périodes* qu'on nomme *rondes*, & d'autres qu'on nomme *carrées*, à cauſe de leur conſtruction & de leur chute différentes. La *Période carrée* eſt celle qui eſt compoſée de trois ou quatre membres égaux diſtingués l'un de l'autre, comme celle que nous avons citée ſur les

Digitized by Google

châtiment des parricides, ou celle-ci de Fléchier : *Si M. de Turenne n'avoit fu que combattre & vaincre* (premier membre), *s'il ne s'étoit élevé au deſſus des vertus humaines* (ſecond membre), *ſi ſa valeur & ſa prudence n'avoient été animées d'un eſprit de foi & de charité* (troiſième membre); *je le mettrois au rang de Fabius & des Scipions* (quatrième membre). Tous ces membres, comme on voit, ont entre eux une juſte proportion.

La *Période ronde* eſt celle dont les membres ſont tellement joints & pour ainſi dire enchâſſés les uns dans les autres, qu'à peine voit-on ce qui les unit; de ſorte que la *Période* entière coule avec une égalité parfaite, ſans qu'on y remarque de repos conſidérables : telles ſont les *Périodes* de Cicéron à deux & trois membres, raportées ci-deſſus.

D'autres appellent *Période ronde*, celle dont les membres ſont tellement diſpoſés, qu'on pourroit mettre le commencement à la fin *& vice verſâ*, ſans rien ôter au ſens ni à l'harmonie du diſcours; & ils en citent pour exemple cette *Période* de Cicéron : *Si quantum in agro locisque deſertis audacia poteſt, tantum in foro atque in judiciis impudentia valeret; non minùs nunc in causâ cederet Aulus Cæcina Sexti Æbutii impudentiæ, quam tum in vi faciendâ ceſſit audaciæ :* car on pourroit la commencer par ces mots : *non minùs nunc in causâ cederet*, &c, ſans que la penſée ni le nombre oratoire en ſouffriſſent.

Enfin, on appelle *Période croiſée* (Periodus decuſſata), celle dont les membres ſont oppoſés, telle qu'eſt celle qu'on vient de lire, ou celle-ci de Fléchier : *Plus grande dans ce dépouillement de ſa grandeur, & plus glorieuſe lorſqu'entourée de pauvres, de malades, ou de mourants, elle participoit à l'humilité & à la patience de Jéſus-Chriſt, que lorſqu'entre deux haies de troupes victorieuſes, dans un char brillant & pompeux, elle prenoit part à la gloire & aux triomphes de ſon époux.* On en trouve un grand nombre de cette eſpèce dans cet orateur, qui donnoit beaucoup & peut-être trop dans les antithèſes. *Voyez* ANTITHÈSE.

Au demeurant, il n'y a guères de lois à preſcrire ſur l'emploi de la *Période*. En général, le commencement d'un diſcours grave & noble ſera *périodique;* mais dans le cours de la harangue, l'orateur ſe laiſſe diriger par le caractère de ſes penſées, par la nature de ſes images, par le ſujet de ſon récit : tantôt ſes phraſes ſont coupées, courtes, vives, & preſſées; tantôt elles deviennent plus longues, plus tardives, & plus lentes. On aquiert, par une longue habitude d'écrire, la facilité de prendre le rhythme qui convient à chaque choſe & à chaque inſtant, preſque ſans s'en apercevoir & à la longue; ce goût, dont la nature donne le germe & que l'exercice déploie, devient très-ſcrupuleux. (*ANONYME.*)

PÉRIODE, *Belles-Lettres*, ſe dit auſſi du caractère ou du point (.), qui marque & détermine la fin des *Périodes* dans le diſcours, & qu'on appelle communément *plein repos* ou *point. Voyez* PONCTUER.

Le P. Buffier remarque qu'il ſe rencontre deux difficultés dans l'uſage de la *Période* ou du point; ſavoir, de la diſtinguer du *colon* ou des deux points, & de déterminer préciſément la fin d'une *Période* ou d'une penſée.

On a remarqué que les membres ſurnumérsires d'une *Période*, ſéparés des autres par des *colons* & des *demi-colons*, commencent ordinairement par une conjonction. Cependant il eſt certain que ces conjonctions ſont encore plus ſouvent le commencement d'une nouvelle *Période*, que des membres ſurnuméraires de la *Période* précédente. C'eſt le ſens du diſcours & le diſcernement de l'auteur, qui doivent le guider dans l'uſage qu'il fait de ces deux différentes ponctuations. Une règle générale là-deſſus & qu'il faut admettre ſi l'on ne veut pas renoncer à toutes les règles, c'eſt que, quand le membre ſurnuméraire eſt auſſi long que le reſte de la *Période*, c'eſt alors une *Période* nouvelle; quo s'il eſt beaucoup plus court, c'eſt un membre de la *Période* précédente.

La ſeconde difficulté conſiſte en ce qu'il y a pluſieurs phraſes courtes & coupées, dans leſquelles le ſens paroît être complet, & qui néanmoins ne ſemblent pas être de nature à devoir ſe terminer par un point. Ce qui arrive fréquemment dans le diſcours libre & familier; par exemple : *Vous êtes en ſuſpens : faites promptement vos propoſitions : vous ſeriez blâmables d'héſiter plus long temps.* D'où l'on voit qu'il y a de ſimples phraſes, dont le ſens eſt auſſi complet que celui des *Périodes*, & qui, à la rigueur, doivent être terminées par des points; mais leur brièveté fait qu'on y ſubſtitue les deux points. *Voyez* PONCTUATION. (*ANONYME.*)

PÉRIODE. *Art oratoire.* Cicéron, dans ſon livre du *Parfait orateur*, a donné une attention ſérieuſe au nombre, & ſingulièrement à la *Période*. Il en recherche l'origine, la cauſe, la nature, & l'uſage.

La *Période* fut inventée par les rhéteurs qui, dans la Grèce, avoient précédé Iſocrate; mais ce fut lui qui la perfectionna, en donnant au nombre plus de naturel & d'aiſance, & en corrigeant l'abus immodéré que les inventeurs en avoient fait dans un ſtyle trop compaſſé.

Ce qui donna lieu à cette invention, ce fut la prédilection de l'oreille pour certaines meſures & pour certaines cadences que le haſard avoit fait prendre à l'Élocution oratoire, & ſa répugnance pour un amas informe de phraſes tronquées & mutilées ou immodérément diffuſes. *Mutila ſentit quædam & quaſi decurtata; quibus, tanquam debita*

Digitized by Google

debito fraudetur, offenditur : productiora alia & quasi immoderatiùs exeurrentia.

Ainsi, jusqu'au temps d'Hérodote, le style nombreux & *périodique* fut inconnu ; mais comme le hasard en produisoit les formes & que la nature en indiquoit l'usage, l'observation donna naissance à l'art. *Herodotus & eadem superior ætas numero caruit, ... nisi quando temerè ac fortuitò.... Notatio naturæ & animadversio peperit artem.* Mais l'esprit, autant que l'oreille, dut indiquer les formes de la *Période* ; & le sentiment de l'harmonie ne fit que la perfectionner : car la pensée porte avec elle ses parties, ses intervalles, ses suspensions, & ses repos ; & comme elle naît dans l'esprit, à peu près revêtue des mots qui doivent l'énoncer, elle indique au moins vaguement la forme qui lui est analogue. *Ante enim circumscribuntur mente sententia, confestimque verba concurrunt, quæ mens eadem, qui nihil est celerius, statim dimittit, ut suo quodque loco respondeat : quorum descriptus ordo aliàs aliâ terminatione concluditur ; atque omnia illa & prima & media verba spectare debent ad ultimum.*

Voilà donc la *Période*, aussi bien que l'incise, indiquée par la nature & prescrite par la pensée : en sorte que, si la pensée n'est qu'une perception simple & isolée, la phrase le sera comme elle ; mais si la pensée est elle-même un composé de perceptions correspondantes & liées par leurs relations réciproques, il faut bien que les mots qui doivent l'exprimer conservent les mêmes raports, les mêmes liaisons entre eux.

Cependant comme les raports & les liaisons de nos idées peuvent être ou expressément indiqués ou sousentendus, & que l'esprit, pour apercevoir que deux idées se correspondent ou que l'une émane ou dépend de l'autre, n'a souvent besoin que de les voir se succéder sans liaison expresse, alors celui qui les énonce est libre, ou de les lier dans son style, ou de les détacher : & ici l'art commence à exercer le droit de modifier la nature.

Mais l'art lui-même n'agit pas sans raison ; & ses règles, pour corriger & pour embellir la nature, sont prises dans la nature même. Le style *périodique* & le style concis ne doivent donc pas s'employer indifféremment & sans choix.

1°. Ni l'un ni l'autre ne doit être trop continu : le style coupé seroit fatiguant pour l'esprit, qui ne veut pas travailler sans cesse à découvrir, entre les idées, des raports que les mots ne lui indiquent jamais : de plus il seroit, pour l'oreille, rompu, raboteux, cahotant, & ce qui n'est pas supportable, dur & monotone à la fois. Le style *périodique*, dans sa contiouité, auroit aussi trop de monotonie : il seroit lâche, diffus, trainant, & par le nombre d'incidents qu'il emploieroit pour s'arrondir, & par le soin de marquer sans cesse les liaisons, même les plus faciles à suppléer par la pensée : il manqueroit de naturel ; & en décelant, dans sa construction, trop d'étude & trop d'artifice, il détruiroit la confiance, qui seule nous dispose à la persuasion. Enfin, quoiqu'il ne soit pas vrai qu'une *Période* soit *une élocution qui se prononce facilement tout d'une haleine*, cependant, comme les demi-repos qui séparent ses membres, ne donnent lieu qu'à une respiration pressée, & pénible à la longue, si l'orateur, par intervalle, n'avoit pas des repos absolus plus fréquents, il souffriroit & il feroit souffrir.

2°. Soit l'incise, ou soit la *Période*, il y a pour l'une & pour l'autre une juste longueur. L'incise est dans sa force, dit Cicéron, lorsqu'elle est composée de deux ou trois mots : elle en peut avoir davantage ; mais il ne veut pas la réduire à un seul. Et en effet, il faut qu'un mot soit bien frapant pour faire seul une impression vive. La *Période* doit pouvoir être saisie ensemble & comme d'un coup d'œil ; sa mesure est donc limitée par la faculté commune d'apercevoir & d'embrasser tout le cercle d'une pensée : Cicéron la réduit à l'étendue de quatre vers hexamètres ; & dans les exemples qu'il en donne elle ne s'étend guère au dela. Dans notre langue elle a fréquemment l'étendue de huit de nos vers héroïques ; & ses membres, sans affecter une parfaite symétrie, ne laissent pas que d'avoir entre eux une sorte d'égalité.

3°. L'incise & la *Période* doivent être nombreuses ; l'incise, d'autant plus qu'elle est plus isolée & plus frapante ; la *Période*, pour captiver l'oreille & se concilier sa faveur.

De quelle importance, nous dira-t-on, peut être le suffrage de l'oreille pour qui ne vient pas amuser un auditoire oisif avec une éloquence vaine, mais instruire, persuader, convaincre, émouvoir un auditoire sérieusement occupé ou de grands intérêts ou de vérités importantes ? Que fait alors la mesure, le nombre, la forme de la phrase, à la force de la pensée & à celle du sentiment ?

Celui qui fait cette question, ne sait donc pas combien l'âme, l'esprit, la raison même sont dominés par les sens ? S'il croit les affections intimes ou d'un auditoire ou d'un juge indépendantes des impressions faites sur leurs oreilles, il doit les croire independantes des impressions que reçoivent leurs yeux : pour lui, l'action même de l'orateur, l'expression du geste, & du visage, & de la voix est donc étrangere à l'Eloquence ; & ce que les deux hommes les plus éloquents de l'antiquité, Demosthène & Cicéron, regardoient comme la partie la plus essencielle de leur art, lui est inutile & superflu. Malheur à l'innocence, à la justice, & à la vérité, si elles ont pour adversaire un orateur qui parle aux sens, & pour défenseur un philosophe qui pense ne devoir parler qu'à l'esprit & à la raison.

Mais quel que soit le charme & le pouvoir d'un style harmonieux, est-il raisonnable de le

chercher dans les langues modernes, dans des langues ſans proſodie, & privées de l'inverſion ?

Quant à la proſodie, il n'eſt aucune langue qui n'en ait une plus ou moins décidée, & dont un habile écrivain ne puiſſe tirer avantage. Pour l'inverſion, j'avoue que, du côté de l'harmonie, elle eſt d'un prix ineſtimable ; mais dans les langues où l'orateur n'a pas le choix de la place des mots, il a du moins le choix des mots eux-mêmes, & des tours qui, dans la ſyntaxe, ſont les plus dociles au nombre : c'eſt avec ces deux ſeuls moyens de façonner l'expreſſion, que Racine & que Maſſillon ont ſu la rendre harmonieuſe. Ceux donc qui regardent comme puéril ou infructueux le ſoin de ſe former l'oreille au choix du nombre, du mouvement, de la coupe du ſtyle indiquée par la nature, n'ont qu'à lire attentivement & les vers de Racine & la proſe de Maſſillon, comme Maſſillon & Racine liſoient Cicéron & Virgile.

4°. L'inciſe & la *Période* ſeront placées par la nature même, c'eſt à dire, en raiſon de leur analogie avec l'image ou le ſentiment, avec l'impulſion donnée au ſtyle par les affections de l'âme, par la ſucceſſion des idées, & par le mouvement plus lent ou plus rapide, plus ſoutenu ou plus entrecoupé, qu'elles impriment au diſcours.

Dans des harangues, dont le genre eſt modéré, tranquile, ſans contention, ſans paſſion, le ſtyle *périodique* eſt naturellement placé ; & lors même que l'artifice en eſt ſenſible, il ne nuit point à l'orateur. *Nam quum is eſt auditor, qui non vereatur ne compoſitæ orationis inſidiis ſua fides attentetur, gratiam quoque habet oratori voluptati aurium ſervienti.*

Dans l'Éloquence du Barreau, le ſtyle *périodique* ne doit point dominer. *Si enim ſemper utare, quum ſatietatem affert, tum quale ſit etiam ab imperitis agnoſcitur ; detrahit præterea actionis dolorem, aufert humanum ſenſum actoris, tollit funditus veritatem & fidem.* Mais il n'en doit pas être exclu. Dans la louange, où il s'agit d'amplifier avec magnificence, dans une narration qui demande plus de pompe & de dignité que de chaleur & de pathétique, dans l'amplification en général, la *Période* eſt d'un uſage plus convenable & plus fréquent. *Sæpe etiam in amplificandâ re, conceſſu omnium, ſunditur numeroſe & volubiliter oratio. Id autem tunc valet, quum is qui audit ab oratione jam obſeſſus eſt ac tenetur.* Mais nulle part il ne faut négliger de varier les mouvements du ſtyle ; & lors même qu'il eſt le plus ſuſceptible des développements de la *Période*, comme dans les péroraiſons, Cicéron recommande d'y mêler des inciſes.

Le ſtyle coupé, ou en inciſes, convient à l'énumération, à la gradation, aux deſcriptions animées, à l'accumulation, à l'argumentation preſſante, aux mouvements paſſionnés : *Hæc enim (inciſa) in veris cauſis maximam partem orationis obtinent.* Mais Cicéron demande auſſi qu'après un certain nombre de ces phraſes coupées, il en ſuccède une qui ait plus de conſiſtance & qui leur ſerve de clôture & d'appui. *Deinde omnia, tanquam crepidine quâdam, comprehenſione longiore ſuſtinentur.*

Quant à la facilité de paſſer de la *Période* à l'inciſe, le moindre exercice la donne. Il ſuffit de retrancher le terme qui exprime le raport & la liaiſon des parties de la *Période* : alors chacune d'elles fera un ſens fini. *His igitur ſingulis verſibus (hexametrorum inſtar) quaſi nodi apparent continuationis, quos in ambitu conjungimus. Sin membratim volumus dicere, inſiſtimus : idque, quum opus eſt, ab iſto curſu invidioſo facile nos & ſæpe diſjungimus.*

Mais dans quelque genre d'Éloquence qu'on employe le ſtyle *périodique*, il faut que la nature ſemble elle-même l'avoir placé & en avoir marqué le nombre. *Compoſitione ita ſtructa verba ſint, ut numerus non quæſitus, ſed ſequutus eſſe videatur.* Cicéron veut que le nombre ſoit lent dans les expoſitions, rapide dans les contentions. *Curſum contentiones magis requirunt ; expoſitiones rerum, tarditatem* : & il indique les différents moyens de précipiter.

Il eſt quelquefois néceſſaire d'abréger la phraſe ou de l'étendre, uniquement pour contenter l'oreille. *Sæpe accidit ut aut citiùs inſiſtendum ſit, aut longiùs procedendum, ne brevitas defraudaſſe aures videatur, aut longitudo obtudiſſe ;* & il n'y a perſonne qui n'ait ſenti cette vérité en écrivant : mais ce ne doit jamais être en employant des mots paraſites & ſuperflus. *Ne verba trajiciamus apertè, quo meliùs aut cadat aut volvatur oratio.*

Cicéron n'eſt point de l'avis de ceux qui penſoient que c'étoit aſſez que le nombre fût ſenſible à la chute des *Périodes* ; & l'on voit que non ſeulement il s'appliquoit à fraper l'oreille en débutant, & à la ſatisfaire en terminant ſa phraſe par une chute harmonieuſe, mais qu'à tous les ſens ſuſpendus il plaçoit un nombre marqué. *Plerique cenſent cadere tantum numeroſè oportere, terminarique ſententiam. Eſt autem, ut id maxime deceat ; non id ſolum..... quare, quum aures extremum ſemper expectent, in eoque acquieſcant, id vacare numero non oportet ; ſed ad hunc exitum tamen à principio fieri debet verborum illa comprehenſio, & tota à capite ita fluere, ut ad extremum veniens ipſa conſiſtere.*

Il recommande ſingulièrement de varier les déſinences : *In oratione prima pauci cernunt, poſtrema plerique : quæ quoniam apparent & intelliguntur, varianda ſunt ; ne aut animorum judiciis repudientur, ne aurium ſatietate.*

Tels ſont, à l'égard du ſtyle *périodique*, les préceptes de l'un des plus harmonieux écrivains en

Éloquence; & dans toutes les langues il eſt poſſible de profiter de ſes leçons.

Si l'on veut avoir ſous les ieux la formule de la *Période* françoiſe; en voici des exemples.

Période à quatre membres.

Pourquoi voudriez-vous être reſpecté dans vos malheurs; pourquoi voudriez-vous que l'on fût ſenſible à vos peines; vous qui, dans vos proſpérités, avez montré tant d'inſolence; vous qui n'avez jamais accordé une larme, un regard aux infortunés?

Période à trois membres.

Pourquoi voudriez-vous être plaint & reſpecté dans vos malheurs; vous qui, &c.

Période à deux membres.

Pourquoi voudriez-vous être reſpecté dans vos malheurs; vous qui, dans vos proſpérités, avez montré tant d'inſolence?

Rompez la liaiſon, & dites: *Vous n'avez montré que de l'orgueil dans vos proſpérités. Vous n'avez pas droit de prétendre qu'on reſpecte votre infortune.* Alors vous aurez des inciſes.

Il y avoit, du temps de Cicéron, des hommes, ou ſévères ou envieux, qui trouvoient trop d'artifice dans le ſtyle *périodique*. *Nimis enim inſidiarum*, diſoient-ils, *ad capiendas aures, adhiberi videtur, ſi, etiam in dicendo, numeri ab oratore quæruntur.*

Il y en avoit d'autres qui n'y voyoient que de l'art, & qui n'en ſentoient point l'agrément & le charme. C'eſt de ces ennemis d'un ſtyle harmonieux, *périodique*, arrondi, *numeroſæ & aptæ orationis*; c'eſt de ces artiſans d'un ſtyle informe & raboteux (*ipſi infracta & amputata loquuntur*), que Cicéron diſoit: *Quas aures habeant, aut quid in his hominis ſimile ſit neſcio.* « Mais quelques oreilles qu'ils » aient, les miennes ſe plaiſent, ajoutoit-il, au » ſentiment du nombre & à la forme régulière & » complette de la *Période*, & ne peuvent s'accoutumer ni à des phraſes eſtropiées, ni à des » phraſes rédondantes: *Meæ quidem & perfecto* » *completoque verborum ambitu gaudent, & curta* » *ſentiunt, nec amant redundantia.*

» Ces détracteurs de la *Période*, pourſuivoit Ci» céron, trouvent plus beau un ſtyle dur, rompu, » & mutilé; mais ſi la penſée & l'expreſſion ne » perdent rien de leur juſteſſe à rouler enſemble » juſqu'à leur repos, pourquoi vouloir que le ſtyle » boite ou s'interrompe à chaque pas? *Sin proſæ* » *res, lecta verba, quid eſt cur claudicare aut* » *inſiſtere orationem malint, quam cum ſententiâ* » *pariter excurrere?* Cette *Période*, qui leur eſt » *odieuſe*, ne fait autre choſe que d'embraſſer la » penſée dans un cercle de mots régulier & com» plet. *Hic enim invidus numerus nihil affert* » *aliud, niſi ut ſit aptis verbis comprehenſa ſen*» *tentia* ».

Par parenthèſe, il eſt aſſez plaiſant que cet *invidus numerus* ait fait dire à quelqu'un, que *la Période eſt fille de l'envie*. Mais continuons d'écouter Cicéron.

« Nos anciens s'occupèrent, dit-il, de la penſée » & de l'expreſſion avant que de ſonger au nombre; » car ce qu'il y a de plus néceſſaire & de plus » facile en même temps, eſt ce qu'on invente » d'abord. *Nam quod & facilius eſt & magis neceſ*» *ſarium, id ſemper ante cognoſcitur.* Mais dès » qu'on eut trouvé la *Période*, tous les grands » Orateurs l'adoptèrent: *quâ inventâ, omnes uſos* » *magnos Oratores videmus.* Que ſi ſes détracteurs » ont des oreilles aſſez inhumaines, aſſez ſauvages » pour en méconnoître le charme, n'y a-t-il au » moins rien qui les frape dans l'exemple & l'au» torité des plus ſavants maîtres de l'Art? *Quod* » *ſi aures tam inhumanas tamque agreſtes habent,* » *ne doctiſſimorum quidem virorum eos movebit* » *auctoritas?* Ces cenſeurs blâment ceux qu'ils ne » peuvent pas imiter & ce qu'ils n'ont point » l'art de faire; *eos vituperant qui apta & finita* » *pronunciant*: & il ne leur ſuffit pas qu'on s'abſ» tienne de mépriſer leur impuiſſance, ils exigent » qu'on l'applaudiſſe: *quod qui non poſſunt, non eſt* » *eis ſatis non contemni, laudari etiam volunt.*

» Mais qu'ils eſſayent de compoſer quelques » morceaux d'une proſe nombreuſe; & s'ils » excellent une fois dans ce genre d'écrire, on » pourra croire qu'ils n'y ont pas renoncé par » déſeſpoir, mais qu'ils le blâment ſincèrement & le » négligent à deſſein: *Atque ut planè genus hoc quod* » *ego laudo contempſiſſe videantur, ſcribant aliquid* » *vel iſocratico more, vel quo Æſchines aut Demoſthenes* » *utitur; tum illos exiſtimabo, non deſperatione* » *formidaviſſe genus hoc, ſed judicio refugiſſe.* Et » moi, de mon côté, je trouverai, dit-il, » quelqu'un qui fera de leur proſe rompue & » diſperſée: *facilius eſt enim apta diſſolvere, quam* » *diſſipata connectere* ».

Mettez la *Période* muſicale à la place de la *Période* oratoire; tout ce que Cicéron a dit de l'une, ſe trouvera convenir à l'autre; & vous verrez alors ſi c'eſt aux amateurs d'un chant *périodique* & régulièrement deſſiné, ou aux partiſans d'un chant tronqué, mutilé, ſans deſſin, ſans liaiſon, ſans unité, qu'a dû s'appliquer le paſſage *quas aures habeant neſcio.*

Du reſte, le mot de *Période*, en fait de Muſique, eſt auſſi uſité qu'en parlant d'Éloquence: les bons écrivains & les hommes inſtruits n'appèllent pas autrement le cercle que décrit un chant dont les parties ſe développent & ſe renferment dans un

deſſin régulier & fini. Voyez l'*Eſſai ſur l'union de la Poéſie & de la Muſique.* (*M.* MARMONTEL.)

PÉRIODIQUE, adj. *Grammaire & Rhéthorique.* Il ſe dit d'un ſtyle ou d'un diſcours qui a du nombre ou de l'harmonie, ou qui eſt compoſé de *Périodes* travaillées avec art. *Voyez* NOMBRE.

Le ſtyle *périodique* a deux avantages ſur le ſtyle coupé : le premier, qu'il eſt plus harmonieux ; le ſecond, qu'il tient l'eſprit en ſuſpens. La *Période* commencée, l'eſprit de l'auditeur s'engage & eſt obligé de ſuivre l'orateur juſqu'à la fin ; ſans quoi, il perdroit le fruit de l'attention qu'il a donnée aux premiers mots. Cette ſuſpenſion eſt très-agréable à l'auditeur, elle le tient toujours éveillé & en haleine : ce qui prouve que le ſtyle *périodique* eſt plus propre aux diſcours publics que le ſtyle coupé, quoique celui-ci n'en doive pas être exclu ; mais le premier doit y dominer. (*ANONYME.*)

PÉRIPHRASE, ſ. f. *Rhétor.* C'eſt à dire, *Circonlocution*, détour de mots ; figure dont Quintilien a ſi bien traité (*liv. VIII*, c. vj.). *Pluribus verbis, quum id quod uno aut paucioribus dici poteſt, explicatur*, Periphraſim *vocant*, circuitum loquendi, *qui nonnunquam neceſſitatem habet, quoties dictu deformia operit..... Interim ornatum petit ſolum, qui eſt apud poetas frequentiſſimus, & apud oratores non rarus, ſemper tamen adſtrictior.* Il eſt de la décence de recourir aux *Périphraſes*, pour faire entendre les choſes qu'il ne convient pas de nommer. Ces tours d'expreſſion ſont ſouvent néceſſaires aux orateurs. La *Périphraſe*, en étendant le diſcours, le relève ; mais il la faut employer avec choix & avec meſure, pour qu'elle ſoit *orationis dilucidior circuitio*, & pour y produire une belle harmonie.

Platon, dans une oraiſon funèbre, parle ainſi : « Enfin, Meſſieurs, nous leur avons rendu les der-» niers devoirs, & maintenant ils achèvent ce fatal » voyage ». Il appelle la mort *ce fatal voyage* ; enſuite il parle des derniers devoirs comme d'une pompe publique, que leur pays leur avoit préparée exprès pour les conduire hors de cette vie. De même Xénophon ne dit point, Vous travaillez beaucoup ; mais « Vous regardez le travail comme » le ſeul guide qui peut vous conduire à une vie » heureuſe ».

La *Périphraſe* ſuivante d'Hérodote eſt encore plus délicate. La déeſſe Vénus, pour châtier l'inſolence des ſcythes, qui avoient ôſé piller ſon temple, leur envoya une *maladie qui les rendoit femmes.* Il y a dans le grec Θηλείαν νοῦσον ; c'eſt vraiſemblablement le vice de ceux dont S. Grégoire de Nazianze dit qu'ils ſont

Ἀνδρῶν ἀνόμημα, καὶ γρῆος παθῶν,
Ἄνδρες γυναιξὶ καὶ γυναῖκες ἀνδράσιν.

Un paſſage du ſcoliaſte de Thucydide eſt déciſif. Il parle de Philoctète, qu'on ſait avoir été puni par Vénus de la même manière qu'Hérodote dit qu'elle punit les ſcythes.

Cicéron, dans ſon plaidoyer pour Milon, uſe d'une *Périphraſe* encore plus belle que celle de l'hiſtorien grec. Au lieu de dire que les eſclaves de Milon tuèrent Clodius, il dit : *Fecerunt ſervi Milonis, neque imperante, neque ſciente, neque preſente domino, id quod ſuos quiſque ſervos in tali re facere voluiſſet.* Cet exemple, auſſi bien que celui d'Hérodote, entre dans le trope que l'on nomme *euphémiſme*, par lequel on déguiſe les idées déſagréables, odieuſes, ou triſtes, ſous des noms, qui ne ſont point les noms propres de ces idées : ils leur ſervent comme de voiles ; & ils en expriment en apparence de plus agréables, de moins choquantes, ou de plus honnêtes, ſelon le beſoin.

L'uſage de la *Périphraſe* peut s'étendre fort loin, & la Poéſie en tire ſouvent beaucoup d'éclat ; mais il faut alors qu'elle faſſe une belle image. On a eu raiſon de blâmer cette *Périphraſe* de Racine, dans le récit de Théramène ;

Cependant, ſur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide :

une montagne humide qui s'élève à gros bouillons ſur la plaine liquide, eſt proprement de l'enflure. Le *dos de la plaine liquide* eſt une métaphore qui ne peut ſe tranſporter du latin en françois ; enfin, la *Périphraſe* n'eſt pas exacte, & ſort du langage de la Tragédie.

Mais les deux vers ſuivants,

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe ſe recourbe en replis tortueux ;

ces deux vers, dis-je, ſont bien éloignés d'être une *Périphraſe* giganteſque ; c'eſt de la grande Poéſie, où ſe trouve la préciſion du deſſin & la hardieſſe du coloris. Oublions ſeulement que c'eſt Théramène qui parle. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) PÉRIPHRASE, ſ. f. C'eſt un mot d'origine grèque. Περίφρασις, *circumlocutio* ; KR. περὶ, *circum*, & φράζω, *loquor*. La *Périphraſe* eſt une figure de penſée par dèvelopement, dans laquelle, au lieu de l'expreſſion ſimple qui rendroit l'idée immédiatement & ſans aprêt, on ſe ſert d'une expreſſion plus étendue, qui dèvelope les idées particlles de celle que l'on veut faire entendre ſans la montrer directement.

Pour être un véritable ornement dans le diſcours, la *Périphraſe* ne doit point y paroître ſans un juſte fondement ; autrement, ce ne ſeroit plus qu'une circonlocution vicieuſe. *Voyez* CIRCONLOCUTION. Différents motifs font recourir à cette

figure ; & les expreſſions qu'on y emploie doivent alors être adaptées au motif.

I. On y a recours par bienſéance, lorqu'on a beſoin d'exprimer certaines choſes qu'on ne peut exprimer par leur nom ſans pécher contre l'honnêteté. Maimbourg parle ainſi de la mort d'Arius : *L'effet de cette crainte fut ſi prompt & ſi violent, que*, ſe ſentant preſſé d'une néceſſité naturelle, *il fut obligé de ſe retirer à la hâte dans un lieu public qu'on lui montra tout joignant la place ; & là il mourut ſur le champ d'un horrible genre de mort.*

II. Par délicateſſe, pour relever des choſes communes ou baſſes. *Ces foudres de bronze*, dit Fléchier, *que l'enfer a inventés pour la deſtruction des hommes* ; c'eſt à dire, *les canons.*

Voltaire, au lieu de dire ſimplement, *Demandez à Silva comment ſe forme le chile & le ſang*, anoblit ces idées par une *Périphraſe :*

Demandez à Silva, par quel ſecret myſtère,
Ce pain, cet aliment, dans mon corps digéré,
Se transforme *en un lait doucement préparé ;*
Comment, *toujours filtré dans ſes routes certaines,*
En longs ruiſſeaux de pourpre il court enfler mes veines.

III. Par néceſſité, quand il s'agit de traduire, & que l'une des deux langues, comme cela arrive ſouvent, n'a point de terme qui ſoit le juſte équivalent de celui de l'autre idiome.

Saluſte, par exemple, dit de Catilina (*Bell. Catil.* V.) qu'il étoit *ingenio malo pravoque :* les deux adjectifs *malo & pravo*, qui ſont ſynonymes, ſembleroient pouvoir ſe rendre par un ſeul dans notre langue, ainſi que l'a fait l'abbé de Caſſagne, qui dit qu'*il avoit de très-méchantes inclinations* ; mais ce n'eſt pas rendre Saluſte. Le P. Dotteville, ſans rendre l'*ingenio*, met deux adjectifs françois à la place des deux latins, & dit de l'homme, qu'*il étoit pervers & corrompu* ; mais ces deux adjectifs ſont-ils de juſtes équivalents, & le ſont-ils bien clairement ? Qu'on me pardonne ſi je me cite en exemple ; ce n'eſt pas que je prétende me donner pour modèle, je ne veux que faire entendre ma penſée ſur l'uſage de la *Périphraſe* dans le cas dont il s'agit : j'ai donc cru devoir rendre la valeur de ces deux termes, en développant les idées acceſſoires compriſes dans leur ſignification reſpective, *il étoit d'un caractère porté au mal par nature & par habitude* ; c'eſt, je crois, le véritable ſens de Saluſte, puiſqu'il eſt avoué que *MALUS eſt naturâ, PRAVUS exercitio & uſu.* On m'a conſeillé de dire, dans mes dernières éditions, *il étoit d'un caractère méchant & dépravé :* j'ai l'air, j'en convien, d'être plus près de la lettre de l'hiſtorien ; mais ſuis-je auſſi près de ſa penſée ?

De même, ſi on avoit à traduire en latin le nom *Perruque :* comme ce mot exprime une idée factice inconnue aux anciens, ils ne nous ont laiſſé aucun terme qui y correſponde ; nous ſerions donc forcés de recourir à la *Périphraſe*, & de dire *Coma adſcititia* (Chevelure empruntée d'ailleurs).

Par énergie, dans l'intention de développer ſpécialement certaines idées partielles, ſur leſquelles on fonde ce que l'on avance. Joad, par exemple, auroit pu dire ſimplement à Abner, *Dieu ſait bien des méchants arrêter les complots ;* mais Racine, qui vouloit mettre dans la bouche du grand prêtre & la maxime & la preuve, l'a priſe dans une idée partielle de celle de Dieu, dans l'idée d'un miracle de ſa toute-puiſſance :

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait auſſi des méchants arrêter les complots.

L'Antonomaſe (*voyez* ce mot), qui eſt une eſpèce de *Périphraſe*, ne doit, pour faire un bon effet dans le diſcours, y être employée que dans de pareilles vûes.

V. Par Euphémiſme (*voyez* ce mot), pour adoucir des idées qui pourroient paroître dures & révoltantes. Cicéron, contraint d'avouer que les gens de Milon avoit tué Clodius, n'a garde d'en faire l'aveu ſans précaution ; c'eût été perdre ſa partie : mais en uſant de *Périphraſe*, il déguiſe l'horreur de ce meurtre ſous une idée qui ne pouvoit déplaire aux juges & qui ſembloit même les intéreſſer, d'autant plus qu'il a d'abord montré la choſe comme un guet-apens de la part de Clodius ?

Fecerunt id ſervi Milonis (*dicam enim, non deprivandi criminis causâ, ſed ut factum eſt*) *neque imperante, neque ſcicnte, neque præſente domino, quod ſuos quiſque ſervos in tali re facere voluiſſet.* Pro Milone. x. 29.

Les eſclaves de Milon (car je le dirai, non pour éluder l'accuſation, mais comme le fait s'eſt paſſé) firent ſans l'ordre de leur maître, à ſon inſu, loin de ſes regards, ce que chacun auroit déſiré que ſes eſclaves euſſent fait en pareille occaſion.

VI. Par goût, pour orner & embellir l'élocution : c'eſt un fonds où puiſent quelquefois les orateurs, principalement dans le genre démonſtratif ; mais c'eſt ſurtout pour les poètes une mine abondante.

M. Thomas, admirant la tranquillité de M. le Dauphin *au moment de ſa mort*, ſubſtitue à ces quatre mots une *Périphraſe* admirable : *Quoi !* dit-il, *dans le moment où tout échape, où le trône s'enfonce & ne laiſſe voir à ſa place qu'un tombeau qui s'ouvre ; quand tous les êtres qui environnent l'âme s'en détachent & ſe reculent ; quand les ſens qui la lient à l'univers ſe retirent ; quand les reſſorts de la machine crient & ſe rompent ; lorſque le temps n'eſt plus que le calcul lent & affreux de la deſtruction ; quand*

l'âme, ſolitaire, arrachée à la nature & à ſes propres ſens, eſt ſur le point d'entrer dans un avenir impénétrable : quoi ! dans ce moment être tranquile ! L'art de ce morceau conſiſte à avoir fait contraſter, avec la tranquilité du prince mourant, les idées les plus propres à jeter, même dans une âme forte, le trouble, le déſeſpoir, & l'effroi.

Le génie de la poéſie conſiſte à amuſer l'imagination par des images, qui au fond ſe réduiſent ſouvent à une penſée que le diſcours ordinaire exprimeroit avec plus de ſimplicité, mais d'une manière ou trop sèche ou trop baſſe : la *Périphraſe* poétique préſente la penſée ſous une forme plus gracieuſe ou plus noble.

C'eſt ainſi qu'au lieu de dire ſimplement, *à la pointe du jour*, Voltaire dit par *Périphraſe* :

L'aurore cependant, au viſage vermeil,
Ouvroit dans l'Orient les portes du ſoleil ;
La nuit en d'autres lieux portoit ſes voiles ſombres ;
Les ſonges voltigeants fuyoient avec les ombres.

Pour dire, *Aujourd'hui que j'ai cinquante huit ans*, Boileau dit par une *Périphraſe* élégante :

Mais aujourd'hui qu'enfin la vieilleſſe venue,
Sous mes faux cheveux blonds déja toute chenue,
A jete ſur ma tête, avec ſes doigts peſants,
Onze luſtres complets ſurchargés de trois ans.

Au lieu de dire ſimplement, *Nous ſommes en Automne*, le grand Rouſſeau emploie poétiquement une *Périphraſe* pleine d'images agréables & intereſſantes :

Le ſoleil, dont la violence
Nous a fait languir ſi long temps,
Arme de feux moins éclatants
Les rayons que ſon char nous lance ;
Et plus paiſible dans ſon cours,
Laiſſe la celeſte Balance
Arbitre des nuits & des jours.

L'Aurore, déſormais ſtérile
Pour la divinité des fleurs,
De l'heureux tribut de ſes pleurs
Enrichit un dieu plus utile ;
Et ſur tous les côteaux voiſins,
On voit briller l'ambre fertile
Dont elle dore nos raiſins.

Greſſet pouvoit dire ſans aprêt, *Sur la montagne ſainte Geneviève, quartier de l'univerſité, rue S. Jacques, eſt le collège de Louis le grand* : mais que cette indication devient intéreſſante par les belles *Périphraſes* que l'auteur ſubſtitue aux détails arides que l'on vient de marquer !

Sur cette montagne empeſtée,
Où la foule toujours crotée
Des preſtolets provinciaux
Trote ſans ceſſe & ſans repos ;
Vers ces demeures odieuſes,
Où règnent les longs argumens
Et les harangues ennuyeuſes,
Loin du ſéjour des agrémens ;
Enfin, pour fixer votre vûe,
Dans cette pédanteſque rue,
Où trente faquins d'imprimeurs,
Avec un air de conſéquence,
Donnent froidement audience
A cent famélíques auteurs :
Il eſt un édifice immenſe,
Où, dans un loiſir ſtudieux,
Les doctes arts forment l'enfance
Des fils des héros & des dieux.

Il réſulte de tout ce qu'on vient de dire, que toute *Périphraſe* doit être juſtifiée par un motif d'utilité ; qu'elle doit réveiller des idées acceſſoires intéreſſantes, & préſenter des images convenables ; qu'elle doit éviter l'obſcurité, l'enflure, la diffuſion. Mais la richeſſe même que cette figure jette dans le ſtyle, doit en rendre l'uſage très-circonſpect, ſurtout en proſe. (*M. Beauzée.*)

(N.) PÉRIPHRASER, v. n. Dire, par un long circuit de mots inutiles, ce qu'on pourroit dire plus brièvement.

Quoique le nom de *Périphraſe* ne ſe prenne qu'en bonne part, le verbe *Périphraſer*, qui en dérive, ne ſe prend qu'en mauvaiſe part & dans le ſens du nom *Circonlocution*. *Voyez* ces mots. (*M. Beauzée.*)

(N.) PÉRISSOLOGIE, ſ. f. Vice d'élocution, oppoſé à la Conciſion, & qui conſiſte à répéter en d'autres termes, ſans néceſſité, une idée ou une penſée ſuffiſamment énoncée auparavant.

Il y a donc deux eſpèces de *Périſſologie* : l'une, qui conſiſte dans la répétition ſuperflue d'une idée ; & l'autre dans la répétition inutile d'une même penſée.

I. La première ſurcharge la phraſe de quelque mot inutile à la plénitude grammaticale & à l'intelligence du ſens, parce que l'équivalent eſt déja indiqué ou par quelque autre mot ou par les circonſtances : en voici des exemples.

L'entretien ſe termina à des plaintes réciproques de part & d'autre ; le mot *réciproques* dit la même choſe que *de part & d'autre*.

Cette lettre eſt remplie de beaucoup de civilités ; le mot *beaucoup* eſt de trop, à cauſe de *remplie*, qui le ſuppoſe.

J'ai mal à ma tête ; on n'a pas mal à la tête d'un autre, & par conſéquent *ma* eſt ſuperflu.

Ces raiſons ſont aſſez ſuffiſantes pour diſſiper vos ennuis ; le mot *ſuffiſantes* renferme *aſſez*, qui ne peut donc ſe répéter qu'en pure perte.

Deux grands écrivains ſont tombés dans la *Périſſologie* de cette première eſpèce, le ſage Boileau & le poète Rouſſeau : c'eſt de pareils hommes qu'il faut relever les fautes, afin d'empêcher qu'elles ne deviennent contagieuſes.

Boileau commence ainſi la ſatire *jx, à ſon Eſprit ;*

C'eſt *à* vous, mon Eſprit, *à* qui je veux parler :

& Rouſſeau, dans ſa comédie des *Aïeux chimériques* (*I. j.*), fait dire à Ariſte ;

Non, ce n'eſt qu'*à* ſa mère *à* qui je dois parler.

La *Périſſologie* de chacun de ces deux vers, dont le ſecond paroît avoir été fait à l'exemple & ſur l'autorité du premier, vient de ce que la prépoſition *à* y eſt vainement répétée deux fois : il falloit dire ſimplement, par exemple ;

C'eſt *à* vous, mon Eſprit, que je prétends parler ;
Non, ce n'eſt que ſa mère *à* qui je dois parler.

II. La ſeconde eſpèce de *Périſſologie*, qui s'obſtine à remanier la même penſée, & à la montrer par pure oſtentation ſous toutes les faces poſſibles, eſt une des ſources de la prolixe abondance d'Ovide, & l'une des raiſons qui ont éloigné Sénèque de l'inſtitution publique, quoiqu'il ſoit plein de maximes précieuſes & énergiques. C'eſt un défaut contre lequel la Jeuneſſe doit ſe tenir en garde, parce qu'elle ne voit ordinairement dans cette abondance, que l'idée de richeſſe, qui la flatte.

Le mot *Périſſologie*, en grec Περισσολογία, vient de l'adjectif περισσὸς ; *ſuperfluus*, & de λόγος, *dictio ;* & l'adjectif περισσὸς a pour racine, ou πέρα, *ultra*, ou περὶ, *ſupra*. Ce mot ſignifie donc littéralement *Diſcours ſuperflu :* il eſt clair que c'eſt un véritable défaut ; car en matière d'Elocution, dit ſagement Quintilien (*Inſt. orat.* viij. 6), tout ce qui n'eſt pas utile eſt nuiſible ; *obſtat enim quidquid non adjuvat.*

On donne quelquefois à ce vice le nom inutile de *Datiſme*. *Voyez* ce mot. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PÉRISSOLOGIQUE, adj. Infecté du vice de la Périſſologie. *Un diſcours périſſologique. Un auteur périſſologique.* (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PÉRORAISON, ſ. f. (*Belles-Lettres, art oratoire.*) Dans l'Éloquence de la Tribune & dans celle de la Chaire, où il s'agit ſur tout d'intéreſſer & d'émouvoir, la *Péroraiſon* eſt une partie eſſencielle du diſcours ; parce que c'eſt celle qui donne la dernière impulſion aux eſprits, & qu'elle décide la volonté, l'inclination d'un auditoire libre.

Dans l'Éloquence du Barreau, elle n'a pas la même importance, parce que le juge n'eſt ou ne doit être que la loi en perſonne, & que ce n'eſt pas ſa volonté, mais ſon opinion qu'il s'agit de déterminer ; cependant comme le juge eſt homme, il ne ſera jamais inutile de l'intéreſſer en faveur de l'innocence & de la foibleſſe, de la juſtice & de la vérité ; & une *Péroraiſon* pathétique ne ſera indigne de l'Éloquence, que lorſqu'on l'emploiera pour faire triompher l'iniquité, le menſonge, ou le crime. Dans un plaidoyer où le ſentiment n'eſt pour rien, & dans lequel, par conſéquent, il ſeroit ridicule de faire uſage de l'Eloquence pathétique, la concluſion ne doit être que le réſumé de la cauſe. C'eſt un épilogue qui réunit tous les moyens épars & développés dans le courant du diſcours, afin de les rendre préſents à la mémoire au moment de la déciſion ; & cet épilogue conſiſte ou à parcourir les ſommités des choſes & à les rappeler article par article, ou à reprendre la diviſion, & à exprimer la ſubſtance des raiſonnements qu'on a faits ſur chacun des points capitaux.

Il ſera mieux encore, dit Cicéron, de récapituler en peu de mots les moyens de la partie adverſe, & les raiſons avec leſquelles on les aura réfutés & détruits : ainſi, non ſeulement la preuve, mais la réfutation, ſera préſente à l'auditeur ; & on aura droit de lui demander s'il déſire encore quelque choſe, & s'il reſte encore dans l'affaire quelque difficulté à reſoudre, quelque nuage à diſſiper.

La règle générale que preſcrit Cicéron pour ce réſumé de la cauſe, c'eſt de n'y rappeler que les points importants, & de donner à chacun deux le plus de force, mais le moins d'étendue qu'il eſt poſſible : *Ut memoria, non oratio renovata videatur.*

Une énumération rapide, un dilemme preſſé, un ſyllogiſme qui ramaſſe toute la cauſe en un ſeul point de vûe, ſuffit le plus ſouvent à la concluſion. Un beau modèle dans ce genre eſt la propoſition que fait Ajax pour décider à qui d'Ulyſſe ou de lui-même appartiennent les armes d'Achille.

Arma viri fortis medios mittantur in hoſtes ;
Inde jubeas peti, & referentem ornare relatis.

Ovid. Métam. liv. 13.

Mais ſi la nature de la cauſe donne lieu à une Éloquence véhémente, le réſumé que Cicéron appelle *Énumération*, eſt ſuivi d'un mouvement oratoire qui ſera ou d'indignation ou de commiſération.

L'indignation conſiſte à rendre odieuſe ou la perſonne ou la cauſe de l'adverſaire, & elle doit naître des circonſtances aggravantes que la cauſe peut préſenter. Cicéron ſuppoſe qu'il s'agiſſe d'une offenſe, dont l'orateur porte ſa plainte. Le premier moyen,

dit-il, d'en faire voir l'indignité, c'eſt de montrer combien une telle action a été de tout temps criminelle aux ieux du Ciel & de la Terre, combien les citéspolicées, les nations, nos ancêtres, nos légiſlateurs, les hommes les plus ſages l'ont jugée digne de châtiment. Le ſecond moyen c'eſt de montrer quelles perſonnes le crime attaque : ou tous les hommes ou le plus grand nombre; & il en ſera plus atroce : ou des ſupérieurs revêtus d'autorité; & il en ſera plus inſolent : ou des égaux; & il en ſera plus inique : ou des inférieurs, & il en ſera plus lâche, plus inhumain, plus odieux. Le troiſième eſt de faire obſerver ce qui arriveroit, ſi chacun en feſoit autant, & d'avertir les juges que, ſi cet exemple étoit impuni, l'audace du coupable auroit bientôt des émules; que nombre d'hommes ſont déja prêts à l'imiter, & qu'ils n'attendent, pour ſavoir ſi la même choſe leur eſt permiſe, que le jugement qui décidera ſi elle lui eſt pardonnée. Le quatrième eſt de démontrer que l'action a été commiſe de deſſein prémédité, & d'ajouter que, ſi quelquefois il eſt bon de pardonner à l'imprudence, il n'eſt jamais permis de pardonner au crime volontaire & délibéré. Le cinquième eſt de prouver que dans cette action, que nous voulons dépeindre comme noire, cruelle, atroce, tyrannique, on a employé la violence & les moyens les plus condamnés par les lois. Le ſixième eſt de remarquer que ce n'eſt pas un des crimes dont on ait vu mille exemples, & qu'il répugne même à la nature des hommes féroces, des nations barbares, & des plus cruels animaux : ceci convient aux crimes commis contre les parents du coupable, contre ſa femme, ſes enfants, contre les perſonnes du même ſang, & par degré contre les ſuppliants, les amis, les hôtes, les bienfaiteurs de l'accuſé; contre ceux avec qui il a paſſé ſa vie, chez qui il a été élevé, par qui il a été inſtruit; contre les morts, contre des malheureux dignes de compaſſion, contre des hommes recommandables par leurs vertus ou reſpectables par leur foibleſſe; contre ceux qui étoient hors d'état de nuire, d'attaquer, ni de ſe défendre, comme les enfants, les vieillards, & les femmes. Le ſeptième eſt de comparer ce crime à d'autres crimes connus, & de montrer combien il eſt plus lâche ou plus atroce. Le huitième eſt de ramaſſer toutes les circonſtances odieuſes qui ont précédé, ſuivi, accompagné le crime, & de l'expoſer ſi vivement aux ieux de l'auditeur, qu'il en ſoit indigné comme s'il en étoit témoin. Le neuvième, de remarquer qu'il a été commis par celui des hommes qui devoit en être le plus éloigné, & qui devoit le plus s'y oppoſer ſi un autre eût voulu le commettre. Le dixième, de s'indigner ſoi-même d'être le premier qui éprouve une pareille injure. Le onzième, de faire voir l'inſulte ajoutée à la cruauté, afin que l'orgueil & l'inſolence rendent l'injure encore plus révoltante. Le douzième, de ſupplier les auditeurs de ſe mettre à notre place; & s'il s'agit de nos enfants, de nos femmes, de nos parents, ou de quelque vieillard, de leur dire : Penſez vous-mêmes à vos parents, à vos femmes, à vos enfants. Le treizième, de dire que des ennemis même ne verroient pas ſans indignation leurs ennemis ſouffrir ce que nous éprouvons. « Tous ces moyens, ajoûte Cicéron, ſont » très propres à exciter une indignation profonde ». Mais les cauſes auxquelles on peut les appliquer, ſont rares, & plus rarement encore elles paroiſſent au Barreau.

La *Péroraiſon* ſuppliante, celle que Cicéron appelle *Conqueſtio*, Complainte, eſt deſtinée à exciter la commiſération des auditeurs.

Il faut, dit-il, la commencer par adoucir les eſprits & par les diſpoſer à la miſéricorde; & les moyens qu'on doit y employer ſont pris de la foibleſſe commune à tous les hommes, & de l'empire de la fortune, dont nous ſommes tous les jouets. Par ces réflexions, préſentées d'un ſtyle grave & ſentencieux, nous dit ce maître en Éloquence, l'eſprit des hommes ſe laiſſe humilier & amener à la compaſſion, en conſidérant leur infirmité propre dans la miſère de leurs ſemblables.

Quant aux moyens d'inſpirer la pitié, Cicéron ſemble avoir voulu les épuiſer; & nous allons eſſayer de le ſuivre.

Ces moyens ſeront de montrer dans quel état de proſpérité s'eſt vu celui dont on plaide la cauſe, & dans quel état d'affliction & de misère il eſt tombé; à quels malheurs il eſt où il ſera réduit; la honte, les humiliations qu'il éprouve, ou qu'il éprouvera; & combien elles ſont indignes de ſon âge, de ſa naiſſance, de ſa première fortune, de ſes anciens honneurs, des ſervices qu'il a rendus; une peinture vive & détaillée de ſon infortune, qui la rende ſenſible aux ieux, & qui touche les auditeurs par les choſes, encore plus que par les paroles; le contraſte des biens qu'il avoit lieu d'attendre, avec les maux imprévus & cruels qui renverſent ſes eſpérances; le retour que nous invitons nos auditeurs à faire ſur eux-mêmes, lorſque nous les prions de vouloir bien ſe mettre dans la ſituation où nous ſommes, & de ſe ſouvenir, en nous voyant, de leur père, de leur mère, de leur femme, de leurs enfants (c'eſt ce moyen que, dans Homère, emploie Priam aux pieds d'Achile; c'eſt le moyen qu'emploie Andromaque aux pieds d'Hermione dans la tragédie de Racine; il n'y en a pas de plus univerſel, de plus vrai, ni de plus touchant); la privation de la ſeule conſolation que l'on pouvoit avoir : *Il eſt mort; je ne l'ai pas vu; je ne l'ai point embraſſé; ma main n'a pas fermé ſes yeux; je n'ai pas entendu ſes dernières paroles; je n'ai pas reçu ſes adieux, ſes derniers ſoupirs;* ces circonſtances qui rendent le malheur plus cruel encore : *Il eſt mort entre les mains des ennemis; il eſt couché ſans ſépulture ſur une terre étrangère, en proie aux animaux voraces; il eſt privé des mêmes honneurs qu'on ne refuſe à aucun homme après ſa mort :* la parole adreſſée à des êtres inſenſibles, comme aux vêtements, à la maiſon de celui qui n'eſt plus, à

ce qui nous reſte de lui ; sûr & puiſſant moyen d'émouvoir ceux qui l'ont connu & qui l'ont aimé ; une peinture de la détreſſe, des infirmités, ou de la ſolitude où eſt réduit celui qu'on défend ; la recommandation qu'il a faite de quelque choſe d'intéreſſant, comme de ſes enfants, de ſa femme, de ſes parents, ou de ſa propre ſépulture (ces objets triſtes & ſacrés ſont des ſources de pathétique) ; le regret d'être ſéparé de ce qu'on a de plus cher, comme d'un père, d'un fils, d'un frère, d'un ami ; la plainte que nous arrache l'injuſtice ou la cruauté de ceux qui nous traitent indignement, & qui devroient le moins en uſer ainſi envers nous, comme nos proches, nos amis, ceux à qui nous avons fait du bien & de qui nous aurions eſpéré du ſecours ; d'humbles ſupplications, en demandant grâce ſoi-même : ce qui ne ſauroit avoir lieu qu'en parlant à un maître qu'on veut fléchir ; & Cicéron en convient lui-même : *Ignoſcite, judices ; erravit ; lapſus eſt ; non putavit ; ſi unquam poſt hac : ad parentem ſic agi ſolet. Ad judices : non fecit, non cogitavit, falſi teſtes, fictum crimen* [toutefois, en niant le crime, le même orateur ne laiſſe pas d'employer les moyens de commiſération. Voyez les *Péroraiſons* pour Muréna, pour Ligarius, pour Flaccus] ; des plaintes qui auront pour objet le malheur de ceux qui nous touchent plus que notre propre malheur : l'oubli même de nos infortunes pour donner toute notre ſenſibilité à celle des autres, en marquant une force & une grandeur d'âme à l'épreuve de tous les maux qu'on nous a fait ſouffrir, & au deſſus des maux qui nous menacent ; car ſouvent la vertu & la hauteur de caractère, accompagnée de gravité, ſert mieux à exciter la commiſération, que l'abaiſſement & que l'humble prière.

Mais du moment qu'on s'apercevra que tous les cœurs ſeront émus, il ne faut plus inſiſter ſur les plaintes, dit Cicéron ; car, ſelon la remarque du rhéteur Appollonius, *Rien n'eſt ſi vite ſéché qu'une larme.*

Le modèle des *Péroraiſons* pathétiques eſt celle de la harangue pour la défenſe de Milon. C'eſt là qu'on voit l'orateur ſuppliant ſauver à l'accuſé l'humiliation de la prière, & lui conſerver toute la dignité qui convient au caractère d'un grand homme dans le malheur. Mais ce qui eſt encore très-ſupérieur à cette ſupplication, c'eſt l'indignation qui la précède, & dans laquelle Cicéron démontre avec une éloquence ſans exemple, que, ſi Milon avoit attenté à la vie de Clodius, la République lui en devroit des actions de grâces au lieu de châtiments.

En liſant cet article, on a dû obſerver que dans l'Éloquence moderne il eſt rare que ces moyens d'exciter l'indignation & la compaſſion puiſſent être mis en uſage. Mais ſi l'Éloquence n'en fait pas ſon profit, la Poéſie en fera le ſien : & c'eſt ſurtout pour les poètes que j'ai cru devoir les tranſcrire.

Dans l'Éloquence de la Chaire, le pathétique de la *Péroraiſon* a un objet qui ne convient qu'au genre délibératif : c'eſt d'émouvoir l'Auditoire de compaſſion pour lui-même, & d'horreur pour ſes propres vices, ou de terreur pour ſes propres dangers.

Il eſt rare en effet que l'orateur chrétien plaide la cauſe des abſents, à moins qu'il ne parle en faveur des pauvres, des orphelins, comme Vincent de Paule, lorſqu'il diſoit aux femmes pieuſes qui compoſoient ſon auditoire : « Or ſus, Meſdames, » la compaſſion & la charité vous ont fait adopter » ces petites créatures pour vos enfants. Vous avez » été leurs mères ſelon la grâce, depuis que leurs » mères ſelon la nature les ont abandonnés. » Voyez maintenant ſi vous voulez auſſi les » abandonner : ceſſez à préſent d'être leurs mères » pour devenir leurs juges. Leur vie & leur mort » ſont entre vos mains. Je m'en vais prendre les » voix & les ſuffrages. Il eſt temps de prononcer » leur arrêt & de ſavoir ſi vous ne voulez plus » avoir de miſéricorde pour eux. Ils vivront ſi » vous continuez d'en prendre un ſoin charitable ; » & ils mourront ſi vous les délaiſſez.

Cette concluſion, le modèle des *Péroraiſons* pathétiques, eut le ſuccès qu'elle méritoit : le même jour, dans la même égliſe, au même inſtant, l'hôpital des enfants trouvés, qui juſques là pétiſſoient dans les rues, fut fondé à Paris & doté de quarante-mille livres de rente. (Diſcours ſur l'Éloquence de la Chaire par M. l'Abbé Maury.)

Il eſt plus rare encore que l'orateur chrétien faſſe des retours ſur lui-même, & tire des moyens qui lui ſont perſonnels, le pathétique de ſa *Péroraiſon* ; quoiqu'il y en ait quelques exemples, comme celui de Boſſuet dans l'Oraiſon funèbre de Condé, & comme celui du miſſionnaire Dupleſſis dans ſon ſermon du jugement dernier. Voyez CHAIRE.

C'eſt donc à l'Auditoire que l'Éloquence évangélique, & en général l'Éloquence qui a pour objet l'utilité commune, attache l'intérêt de la *Péroraiſon*. L'orateur eſt alors le conciliateur de l'homme avec lui-même ; il le rend juge dans ſa propre cauſe ; & il ſe fait ſon avocat, ou plus tôt ſon ami, ſon père. Il le voit en péril, & en s'effrayant il l'effraye ; il le voit eſclave de ſes paſſions, & en s'affligeant de ſon humiliation & de ſon malheur il l'en afflige, il le conjure d'avoir pitié de lui-même, & les larmes de compaſſion qu'il lui donne lui en font répandre ; il ſe place entre lui & le Dieu vengeur qui l'attend, & en criant pour lui miſéricorde, il le pénètre de frayeur, de componction, & de remords. Mais rien de plus ſtérile que ces exclamations, ces prières, ces mouvements, lorſqu'ils ſont compoſés & froidement étudiés. Ce n'eſt alors ni avec une voix douceureuſe, ni avec une voix glapiſſante qu'on déchire l'ame des auditeurs ; c'eſt avec les ſanglots, les larmes d'une douleur véritable & profonde. Si l'enthouſiaſme du zèle n'a pas dicté ces *Péroraiſons*, & s'il ne les prononce

pas ; l'effet en eſt perdu. C'eſt un Bridaine, un Dupleſſis qui ſavoient les faire & les dire. Il n'apartient pas à tout homme, ni même à tout homme éloquent, de ſe montrer oppreſſé de douleur, & de parler des larmes qui l'inondent & des ſanglots qui lui étouffent la voix : *Sed finis ſit : neque enim, præ lacrymis, jam loqui poſſum.* Cic. pro Milone. (*M.* MARMONTEL.)

(N.) PERSONNAGE, ROLE. *Synonymes.* Ces deux termes déſignent également l'objet d'une repréſentation, ſoit ſur la ſcène, ſoit dans le monde.

Le terme de *Perſonnage* eſt plus relatif au caractère de l'objet repréſenté ; celui de *Rôle*, à l'art qu'exige la repréſentation : le choix des épithètes dont ils s'accommodent dépend de cette diſtinction.

Un *Perſonnage* eſt conſidérable ou peu important ; noble ou bas ; principal ou ſubordonné ; grand ou petit ; intéreſſant ou froid ; amoureux, ambitieux, fier, *&c.* Un *Rôle*, eſt aiſé ou difficile ; ſoutenu ou démenti ; rendu avec intelligence, avec goût, avec feu ; ou eſtropié, exécuté mauſſadement, froidement, maladroitement, *&c.*

C'eſt au poète à décider les *Perſonnages* de ſa pièce & à les caractériſer. C'eſt à l'acteur à choiſir ſon *Rôle*, à l'étudier, & à le rendre.

Il eſt preſqu'impoſſible à un Méchant de faire long temps, ſans ſe démentir, le *Rôle* d'homme de bien : ce *Rôle* eſt trop difficile pour lui ; parce qu'il le tiendroit dans une contrainte d'autant plus génante, que l'acteur eſt plus loin de reſſembler au *Perſonnage* qu'il veut repréſenter. (*M.* BEAUZÉE.)

PERSONNAGE ALLÉGORIQUE (*Poéſie*). C'eſt tout être inanimé que la Poéſie perſonnifie. Les *Perſonnages allégoriques* que la Poéſie emploie, ſont de deux eſpèces ; il y en a de *parfaits*, & d'autres que nous appelons *imparfaits*.

Les *Perſonnages parfaits* ſont ceux que la Poéſie crée entièrement, auxquels elle donne un corps & une âme, & qu'elle rend capables de toutes les actions & de tous les ſentiments des hommes. C'eſt ainſi que les poètes ont perſonnifié dans leurs vers la Victoire, la Sageſſe, la Gloire, en un mot, tout ce que les peintres ont perſonnifié dans leurs tableaux.

Les *Perſonnages imparfaits* ſont les êtres qui exiſtent déja réellement, auxquels la Poéſie donne la faculté de penſer & de parler qu'ils n'ont pas, mais ſans leur prêter une exiſtence parfaite & ſans leur donner un être tel que le nôtre. Ainſi, la Poéſie fait des *Perſonnages allégoriques imparfaits*, quand elle prête des ſentiments aux bois, aux fleuves, en un mot, quand elle fait parler & penſer tous les êtres inanimés, ou quand, élevant les animaux au deſſus de leur ſphère, elle leur prête plus de raiſon qu'ils n'en ont, & la voix articulée qui leur manque.

Ces derniers *Perſonnages allégoriques*, ſont le plus grand ornement de la Poéſie, qui n'eſt jamais ſi pompeuſe que lorſqu'elle fait parler toute la nature : c'eſt en quoi conſiſte la beauté du pſeaume 113, *In exitu Iſrael de Ægypto*, & de quelques autres. Mais ces *Perſonnages imparfaits* ne ſont point propres à jouer un rôle dans l'action d'un poème, à moins que cette action ne ſoit celle d'un Apologue : ils peuvent ſeulement, comme ſpectateurs, prendre part aux actions des autres *Perſonnages*, ainſi que les chœurs prenoient part aux tragédies des anciens.

Les *Perſonnages allégoriques* ne doivent pas jouer un des rôles principaux d'une action ; mais ils y peuvent ſeulement intervenir, ſoit comme des attributs des *Perſonnages* principaux, ſoit pour exprimer plus noblement, par le ſecours de la fiction, ce qui paroitroit trivial s'il étoit dit ſimplement. Voilà pourquoi Virgile perſonnifie la Renommée dans l'*Enéide*.

Quant aux actions allégoriques, elles n'entrent guère avec ſuccès que dans les fables & autres ouvrages deſtinés à inſtruire l'eſprit en le divertiſſant. Les converſations que les fables ſuppoſent entre les animaux, ſont des actions allégoriques ; mais ces actions allégoriques ne ſont point un ſujet propre pour le poème dramatique, dont le but eſt de nous toucher par l'imitation des paſſions humaines : ce piédeſtal, dit l'Abbé Dubos, n'eſt point fait pour la ſtatue. (*Le Chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) PERSONNIFIER, PERSONNALISER. *Syn.* Le dictionnaire de Trévoux admet ces deux verbes dans le même ſens, en donnant le premier comme nouvellement confirmé par l'uſage ; & dans la première Encyclopédie on paroit avoir adopté la même opinion. Cependant dès que l'uſage autoriſe l'un ſans réprouver l'autre, il me ſemble qu'il les juge tous deux néceſſaires ; & ils ne peuvent l'être tous deux, ſi ce n'eſt dans des ſens différents. J'avoue qu'on *perſonnaliſe* & qu'on *perſonnifie*, en introduiſant dans le diſcours des perſonnages de pure fiction ; c'eſt donc également feindre des perſonnages, & c'eſt par là que ces deux verbes ſont ſynonymes. Mais *perſonnaliſer*, c'eſt feindre des perſonnages quelconques, pour leur prêter des attributs qu'on ne veut pas laiſſer dans une généralité trop vague ; & *Perſonnifier*, c'eſt feindre des perſonnages impoſſibles, en prêtant à des êtres inanimés, phyſiques ou abſtraits, la figure, le langage, les ſentiments d'un perſonnage réel : dans le premier cas, on fait, à des perſonnages feints, l'application d'une vérité, d'une maxime générale, afin de faciliter cette application ſur les perſonnages réels auxquels elle peut convenir ; dans le ſecond cas, on tranſforme en perſonnages des êtres qui ne le ſont point, afin de donner au diſcours plus de priſe

ſur l'imagination, par la vivacité des images qui naiſſent de cet artifice.

On *perſonnaliſe* une vérité, une maxime, une inſtruction, en l'appliquant à des perſonnages quelconques quoique feints, dans leſquels elle devient plus ſenſible & dès là plus utile, parce que cette fiction la tire d'une généralité trop vague. C'eſt ainſi que La Fontaine, au lieu de dire ſimplement qu'*il n'eſt pas poſſible d'en impoſer au Ciel*, ce qui ne ſeroit qu'une vérité triviale énoncée ſans fruit, *perſonnaliſe* la maxime dans ſa belle fable intitulée *le Bucheron & Mercure*, & la rend ainſi très-intéreſſante & en quelque manière plus vraie.

On *perſonnifie* des êtres inanimés, afin de peindre avec chaleur & de toucher, au lieu de diſcourir froidement & d'ennuyer. C'eſt ainſi que les poëtes ont *perſonnifié* la Diſcorde, la Renommée, l'Avarice, l'Amour, la Patrie, *&c.*

L'Allégorie *perſonnaliſe*, la Proſopopée *perſonnifie* : quelquefois les deux figures ſe réuniſſent, & alors on *perſonnaliſe* & on *perſonnifie* tout à la fois ; ce qui arrive ſouvent aux fabuliſtes. Voici une maxime générale :

« Nous prenons bien ſouvent, pour nous faire valoir,
« Des moyens inſenſés, qui ne ſont que mieux voir
« Notre jalouſe inſuffiſance ».

M. de La Motte la *perſonnaliſe* par Allégorie, en mettant en action un perſonnage feint qu'il met ſur la ſcène ; & ce perſonnage feint, c'eſt la Lune, qu'il *perſonnifie* par Proſopopée, dans ſa fable de l'*Eclipſe*. (*M. BEAUZÉE.*)

PERSONNE, ſ. f. *Gramm.* Il y a trois relations générales que peut avoir à l'acte de la parole le ſujet de la propoſition ; car ou il prononce lui-même la propoſition dont il eſt le ſujet, ou la parole lui eſt adreſſée par un autre, ou il eſt ſimplement ſujet ſans prononcer le diſcours & ſans être apoſtrophé. Dans cette propoſition, *Je ſuis le ſeigneur ton Dieu* (*Exod.* xx, 2.) ; c'eſt Dieu qui en eſt le ſujet, & à qui il eſt attribué d'être le ſeigneur Dieu d'Iſraël ; mais en même temps c'eſt lui qui produit l'acte de la parole, qui prononce le diſcours : dans celle-ci (*Pſ.* 1.), *Dieu, ayez pitié de moi ſelon votre grande miſéricorde*, c'eſt encore Dieu qui eſt le ſujet, mais ce n'eſt pas lui qui parle, c'eſt à lui que la parole eſt adreſſée ; enfin dans celle-ci (*Eccli.* xvij. 1.), *Dieu a créé l'homme de terre & l'a fait à ſon image*, Dieu eſt encore le ſujet, mais il ne parle point & le diſcours ne lui eſt point adreſſé.

Les grammairiens latins ont donné à ces trois relations générales le nom de *Perſonnes*. Le mot latin *Perſona* ſignifie proprement le maſque que prenoit un acteur ſelon le rôle dont il étoit chargé dans une pièce de Théâtre ; & ce nom eſt dérivé de *ſonare*, rendre du ſon, & de la particule ampliative *per*, d'où *perſonare*, rendre un ſon éclatant. Gabius-Baſſus, dans Aulugelle (V. *vij*), nous apprend que le maſque étoit conſtruit de manière que toute la tête en étoit enveloppée, & qu'il n'y avoit d'ouverture que celle qui étoit néceſſaire à l'émiſſion de la voix ; qu'en conſéquence tout l'effort de l'organe ſe portant vers cette iſſue, les ſons en étoient plus clairs & plus réſonnants : ainſi, l'on peut dire que ſans maſque *vox ſonabat*, mais qu'avec le maſque, *vox perſonabat* ; & de là le nom de *Perſona* donné à l'inſtrument qui facilitoit le retentiſſement de la voix, & qui n'avoit peut-être été inventé qu'à cette fin, à cauſe de la vaſte étendue des lieux où l'on repréſentoit les pièces dramatiques. Le même nom de *Perſona* fut employé enſuite pour exprimer le rôle même dont l'acteur étoit chargé ; & c'eſt une Métonymie du ſigne pour la choſe ſignifiée, parce que la face du maſque étoit adaptée à l'âge & au caractère de celui qui étoit cenſé parler, & que quelquefois c'étoit ſon portrait même : ainſi, le maſque étoit un ſigne non équivoque du rôle.

C'eſt dans ce dernier ſens, de *Perſonnage* ou de *Rôle*, que l'on donne en Grammaire le nom de *Perſonnes* aux trois relations dont on vient de parler, parce qu'en effet ce ſont comme autant de rôles accidentels dont les ſujets ſe revêtent ſuivant l'occurrence, dans la production de la parole, qui eſt la repréſentation ſenſible de la penſée. On appelle *première Perſonne*, la relation du ſujet qui parle de lui-même ; *ſeconde Perſonne*, la relation du ſujet à qui l'on parle de lui-même ; & *troiſième Perſonne*, la relation du ſujet dont on parle, qui ne prononce ou qui n'eſt pas cenſé prononcer lui-même le diſcours, & à qui il n'eſt point adreſſé.

On donne auſſi le nom de *Perſonnes* aux différentes terminaiſons des verbes qui indiquent ces relations, & qui ſervent à mettre les verbes en concordance avec le ſujet conſidéré ſous cet aſpect : *ego amo*, *tu amas*, *Petrus amat*, voilà le même verbe avec les terminaiſons relatives aux trois différentes *Perſonnes* pour le nombre ſingulier ; *nos amamus*, *vos amatis*, *milites amant*, le voilà dans les trois *Perſonnes* pour le nombre pluriel.

Il y a donc en effet quelque différence dans la ſignification du mot *Perſonne*, ſelon qu'il eſt appliqué au ſujet du verbe ou au verbe même. La *Perſonne*, dans le ſujet, c'eſt ſa relation à l'acte de la parole ; dans le verbe, c'eſt une terminaiſon qui indique la relation du ſujet à l'acte de la parole. Cette différence de ſens doit en mettre une dans la manière de s'expliquer, quand on rend compte de l'analyſe d'une phraſe ; par exemple, *nos autem viri fortes ſatisfeciſſe videmur* : il faut dire que *nos* eſt *de* la première *Perſonne* du pluriel, & que *videmur* eſt *à* la première *Perſonne* du pluriel. *De* indique quel-

que choſe de plus propre, de plus permanent : *à* marque quelque choſe de plus accidentel & de moins néceſſaire. Il faut dire, par la même raiſon, qu'un nom eſt *de tel* genre, par exemple, du genre maſculin, & qu'un adjectif eſt *à* tel genre, *au* genre maſculin : le genre eſt fixe dans les noms, & leur appartient en propre ; il eſt variable & accidentel dans les adjectifs.

Comme la différence des *Perſonnes* n'opère aucun changement dans la forme des ſujets, & qu'elle n'influe que ſur les terminaiſons des verbes, cela a fait croire au contraire à Sanctius (*Minerv. I.* 12.), que les verbes ont ſeuls des *Perſonnes*, & que les noms n'en ont point, *ſed ſunt alicujus perſonæ verbalis.* Il devoit donc raiſonner de même ſur les genres à l'égard des noms & des adjectifs, & dire que les noms n'ont point de genres, puiſque leurs terminaiſons ſont invariables à cet égard ; & qu'ils ſont propres aux adjectifs, puiſqu'ils en font varier les terminaiſons. Cependant, par une contradiction ſurprenante dans un homme ſi habile, il a pris une route tout oppoſée, & a regardé le genre comme appartenant aux noms, à l'excluſion des adjectifs, quoique l'influence des genres ſur les adjectifs ſoit la même que celle des *Perſonnes* ſur les verbes. Mais outre la contrariété des deux procédés de Sanctius, il n'a trouvé la vérité ni par l'un ni par l'autre. Les genres ſont, par raport aux noms, différentes claſſes dans leſquelles les uſages des langues les ont diſtribués ; & par raport aux adjectifs, ce ſont différentes terminaiſons adaptées à la différence des claſſes de chacun des noms auxquels on peut les raporter. Pareillement les *Perſonnes* ſont, dans les ſujets, des points de vûe particuliers ſous leſquels il eſt néceſſaire de les enviſager ; & dans les verbes ce ſont des terminaiſons adaptées à ces divers points de vûe en vertu du principe d'identité. *Voyez* GENRE & IDENTITÉ.

De là vient que, comme les adjectifs s'accordent en genre avec les noms leurs corrélatifs, les verbes s'accordent en *Perſonne* avec leurs ſujets : ſi un adjectif ſe raporte à des noms de différents genres, on le met au pluriel à cauſe de la pluralité des corrélatifs, & au genre le plus noble ; *frater & ſoror ſunt pii :* de même ſi un verbe ſe raporte à des ſujets de diverſes *Perſonnes*, on le met au pluriel, à cauſe de la pluralité des ſujets, & à la *Perſonne* la plus noble ; *ego & tu ibimus.* C'eſt de part & d'autre, non la même raiſon, ſi vous voulez, mais une raiſon toute pareille. *Voyez au ſurplus* PERSONNEL & IMPERSONNEL. (*M.* BEAUZÉE.)

PERSONNEL, ELLE, adj. *Gramm.* Ce mot ſignifie *qui eſt relatif aux perſonnes*, ou *qui reçoit des inflexions relatives aux perſonnes.* On applique ce mot aux pronoms, aux terminaiſons de certains modes des verbes, à ces modes des verbes, & aux verbes mêmes.

On appelle pronoms *perſonnels* ceux qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée préciſe de l'une des trois perſonnes. Les pronoms *perſonnels*, dans le ſyſtême ordinaire des grammairiens, ne ſont qu'une eſpèce particulière ; & l'on y ajoûte les pronoms démonſtratifs, les poſſeſſifs, les relatifs, &c. Mais il n'y a de véritables pronoms que ceux que l'on nomme *perſonnels ;* & les autres prétendus pronoms ſont ou des noms, ou des adjectifs, ou même des adverbes. *Voyez* PRONOM.

Les terminaiſons *perſonnelles* de certains modes des verbes ſont celles qui ſont relatives à l'une des trois perſonnes, & qui ſervent à marquer l'identification du verbe avec un ſujet de la même perſonne déterminée. *Ego amo, tu amas, Petrus amat ;* voilà le même verbe identifié, par la concordance, avec le ſujet *ego*, qui eſt de la première perſonne ; avec le ſujet *tu*, qui eſt de la ſeconde ; & avec le ſujet *Petrus*, qui eſt de la troiſième.

On peut encore regarder comme des terminaiſons *perſonnelles* ou comme des cas *perſonnels*, le nominatif & le vocatif des noms. En effet, dans une propoſition on ne conſidère la perſonne que dans le ſujet, parce qu'il n'y a que le ſujet qui prononce le diſcours, ou à qui on l'adreſſe, ou dont on énonce l'attribut ſans qu'il parle ni qu'il ſoit apoſtrophé. Or le nominatif eſt le cas qui déſigne le nom comme ſujet de la troiſième perſonne, c'eſt à dire, comme le ſujet dont on parle ; *Dominus probavit me :* le vocatif eſt le cas qui déſigne le nom comme ſujet de la ſeconde perſonne, c'eſt à dire, comme le ſujet à qui on parle : *Domine probaſti me:* C'eſt la ſeule différence qu'il y ait entre ces deux cas : & parce que la terminaiſon *perſonnelle* du verbe eſt toujours ſuffiſante pour déſigner ſans équivoque cette idée acceſſoire de la ſignification du nom qui eſt ſujet, c'eſt pour cela que le vocatif eſt ſemblable au nominatif dans la plupart des noms latins au ſingulier, & que ces deux cas, en latin & en grec, ſont toujours ſemblables au pluriel. *Voyez* VOCATIF.

Les modes *perſonnels* des verbes ſont ceux où les verbes reçoivent des terminaiſons *perſonnelles*, au moyen deſquelles ils ſe mettent en concordance de perſonne avec le nom ou le pronom qui en exprime le ſujet. Ces modes ſont directs ou obliques ; les directs ſont l'indicatif, l'impératif, & le ſuppoſitif, dont le premier eſt pur & les deux autres mixtes ; les obliques qui ſont auſſi mixtes, ſont le ſubjonctif & l'optatif. *Voyez* MODE, & *chacun de ces modes en particulier.*

Enfin les grammairiens ont encore diſtingué des verbes *perſonnels*, & des verbes *impersonnels :* mais cette diſtinction eſt fauſſe en ſoi, & ſuppoſe

un principe également faux, comme je l'ai fait voir ailleurs. *Voyez* IMPARSONNAL. (*M. BEAUZEE.*)

PERSPICUITÉ, ſ. f. *Grammaire.* Clarté, netteté d'idées & de diſcours; c'eſt une qualité eſſencielle d'un auteur ou d'un orateur. Sans elle, il fatiguera ceux qui l'écouteront, & ſes écrits auront beſoin d'un commentaire. Ce mot eſt emprunté de la tranſparence ou de l'air, ou de l'eau, ou du verre.

PEUR, FRAYEUR, TERREUR, *Synonym.* Ces trois expreſſions marquent par gradation les divers états de l'âme plus ou moins troublée par la crainte. L'appréhenſion vive de quelque danger cauſe la *Peur*; ſi cette appréhenſion eſt plus frapante, elle produit la *Frayeur*; ſi elle abat notre eſprit, c'eſt la *Terreur*.

La *Peur* eſt ſouvent un foible de la machine pour le ſoin de ſa conſervation, dans l'idée qu'il y a du peril. La *Frayeur* eſt une épouvante plus grande & plus frapante. La *Terreur* eſt une paſſion accablante de l'âme, cauſée par la préſence reelle ou par l'idée très-forte d'un grand péril.

Pyrrhus eut moins de *Peur* des forces de la République romaine, que d'admiration pour ſes procédés. Attila feſoit un trafic continuel de la *Frayeur* des romains; mais Julien, par ſa ſageſſe, ſa conſtance, ſon économie, ſa valeur, & une ſuite perpétuelle d'actions héroïques, rechaſſa les barbares des frontières de ſon Empire; & la *Terreur* que ſon nom leur inſpiroit, les contint tant qu'il vécut.

Dans la *Peur* qu'Auguſte eut toujours devant les ieux d'éprouver le ſort de ſon prédéceſſeur, il ne ſongea qu'à s'éloigner de ſa conduite: voilà la clef de toute la vie d'Octave.

On lit qu'après la bataille de Cannes, la *Frayeur* fut extrême dans Rome: mais il n'en eſt pas de la conſternation d'un peuple libre & belliqueux, qui trouve toujours des reſſources dans ſon courage, comme de celle d'un peuple eſclave qui ne ſent que ſa foibleſſe.

On ne ſauroit exprimer la *Terreur* que Céſar répandit, lorſqu'il paſſa le Rubicon; Pompée lui-même éperdu ne ſut que fuir, abandonner l'Italie, & gagner promptement la mer. *Voyez* ALARME, TERREUR, EFFROI, FRAYEUR, ÉPOUVANTE, CRAINTE, PEUR, APPRÉHENSION. *Syn.* (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

PHALEUCE ou PHALEUQUE, adj. *Belles-Lettres.* Dans la Poéſie grèque & latine, c'eſt ainſi qu'on déſigne une ſorte de vers de cinq pieds, dont le premier eſt un ſpondée, le ſecond un dactyle, & les trois derniers ſont des trochées. On prétend que ce nom eſt tiré de celui de *Phaleucus*, qui inventa cette ſorte de vers.

On l'appelle auſſi *Hendécaſyllabe*, parce qu'il eſt compoſé de onze ſyllabes; comme

Nunquam divitias deos rogavi,
Contentus modicis meoque lotus. Martial.

Ce vers eſt très-propre pour l'Épigramme & pour les poéſies légères. Catulle y excelloit. *Voyez* HENDÉCASYLLABE. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*

(N.) PHÉBUS, ſ. m. Vice de ſtyle, oppoſé à la netteté, & qui conſiſte à exprimer, avec des termes trop figurés & trop recherchés, ce qui doit être dit plus ſimplement & avec moins d'aprêt; d'où naît bien ſouvent une obſcurité très-aprochante de celle du *Galimathias*. *Voyez* ce mot.

Une oraiſon funèbre de Louis XIII, prononcée dans la ſainte chapelle de Paris, eſt un peu de ce caractère. Elle a pour texte, *Aſcendit ſuper occaſum*, parce que le roi mourut le jour de l'Aſcenſion; petite alluſion digne de préluder à l'exorde qui ſuit:

Quoi donc, grand Soleil de nos rois! las! au milieu de votre courſe, êtes-vous déja au couchant? & d'un ſi haut point de gloire, êtes-vous précipité dans une éternelle défaillance? Non, non, bel Aſtre; vous montez en vous abaiſſant, & vous meſurez même vos élévations par vos chutes. Pompes funèbres, pourquoi me déguiſez-vous ſes triomphes? Si ma ſainte chapelle eſt ardente, elle n'eclatera qu'en feux de joie; ce ſera dans les évidentes démonſtrations où je reproduirai notre monarque tout auguſte, parce qu'il a été tout humble; & hautement relevé dans Dieu par une ſervitude couronnée, pour n'avoir point eu de couronnes qui ne lui fuſſent aſſujetties.

Cela n'eſt pas abſolument inintelligible, & ce n'eſt pas tout à fait du *Galimathias*; ce n'eſt que du *Phébus*: car il y a quelque différence entre l'un & l'autre. (*Voyez* GALIMATHIAS, PHÉBUS, *Syn.*) Mais voici véritablement du *Galimathias* dans cet autre morceau du même diſcours.

Après avoir dit, *que l'homme dans le roi veut ce qu'il peut, que le roi dans l'homme peut ce qu'il veut*, que *l'un fait ſon foible du fort de l'autre*; l'orateur loue le prince d'avoir été inſenſible à tout ce qui flatte les ſens, & termine cette tirade étincelante en s'écriant: *Royale abſtinence des plaiſirs, ſoleil naiſſant dans les abimes, plénitude dans le vide, manne dans les déſerts, toiſon ſeche où tout eſt trempé, toiſon trempée où tout eſt ſec, corps deſſéché où les plaiſirs le peuvent noyer, corps trempé & tout imbu de conſolations où l'auſtérité le deſſèche!*

On ne ſait ici qu'admirer le plus, du *Phébus* ou du *Galimathias*; & il ſeroit difficile de décider lequel des deux l'emporte ſur l'autre: rien de plus brillant ni de moins clair. Mais ce qu'il y a d'admirable, c'eſt qu'il y a des gens qui ſe font un mérite de cette obſcurité; & ce vice n'eſt pas nouveau, dit Quintilien (*Inſt. orat.* viij. 2.)

Quum jam apud Titum-Livium inveniam fuiſſe præceptorem ali- Puiſque je trouve dans Tite-Live qu'il y a eu un maître qui recom-

quem, *qui discipulos* mandoit à ſes diſciples obſcurare *quæ dicerent de rendres obſcurs* leurs *juberet*, *græco verbo* diſcours, uſant pour cela *utens σκότιον: unde illa* du mot grec *σκότιον*: *scilicet egregia laudatio*, de là cet éloge mer- Tanto melior, neque ego veilleux, *Tant mieux*, quidem intellexi. *je n'y ai rien entendu moi-même.*

Il y a apparence que ce maître auroit fort applaudi l'orateur de la ſainte chapelle; mais nous exhortons les modernes à s'en rendre indignes. « Vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid; » que ne diſiez-vous, *Il fait froid?* Vous voulez » m'aprendre qu'il pleut ou qu'il neige; dites, » *Il pleut, il neige.* Vous me trouvez bon viſage, » & vous déſirez de m'en féciliter; dites, *Je vous* » *trouve bon viſage.* Mais répondez-vous, cela » eſt bien uni & bien clair; & d'ailleurs qui ne » pourroit pas en dire autant? Qu'importe, Acis? » eſt-ce un ſi grand mal d'être entendu quand on » parle, & de parler comme tout le monde? » Une choſe vous manque, Acis, à vous & à » vos ſemblables les diſeurs de *Phébus*; vous ne » vous en défiez point, & je vais vous jeter dans » l'étonnement; une choſe vous manque, c'eſt » l'eſprit: ce n'eſt pas tout; il y a en vous » une choſe de trop, qui eſt l'opinion d'en avoir » plus que les autres: voilà la ſource de votre » pompeux *Galimathias*, de vos phraſes em- » brouillées, & de vos grands mots qui ne ſignifient » rien ». *Carac.* de la Bruyère, *chapitre* v. (*M. BEAUZÉE.*)

PHÉRÉCRATE *ou* PHÉRÉCRATIEN, adj. *Belles-Lettres.* On caractériſe ainſi, dans l'ancienne Poéſie, une ſorte de vers compoſé de trois pieds, ſavoir d'un dactyle entre deux ſpondées; comme

Crāsdŏ	*năbĕtis*	*hædŏ.*
Feſſis	*vomere*	*terris.*

On conjecture que ce nom lui vient de *Phéréerate*, ſon inventeur. (*ANONYME.*)

PHRASE, ſ. f. C'eſt un mot grec franciſé; *φράσις*, *locutio*; de *φράζω*, *loquor.* Une *Phraſe* eſt une manière de parler quelconque, & c'eſt par un abus que l'on doit proſcrire, que les rudimentaires ont confondu ce mot avec *Propoſition*; en voici la preuve. *Legi tuas litteras*, *litteras tuas legi*, *tuas legi litteras*; c'eſt toujours la même propoſition, parce que c'eſt toujours l'expreſſion de l'exiſtence intellectuelle du même ſujet ſous le même attribut: cependant il y a trois *Phraſes* différentes, parce que cette propoſition eſt énoncée en trois manières différentes.

Auſſi les qualités bonnes ou mauvaiſes de la *Phraſe* ſont-elles bien différentes de celles de la propoſition. Une *Phraſe* eſt bonne ou mauvaiſe, ſelon que les mots dont elle réſulte ſont aſſemblés, terminés, & conſtruits d'après ou contre les règles établies par l'uſage de la langue: une propoſition au contraire eſt bonne ou mauvaiſe, ſelon qu'elle eſt conforme ou non aux principes immuables de la Morale. Une *Phraſe* eſt correcte ou incorrecte, claire ou obſcure, élégante ou commune, ſimple ou figurée, *&c.*; une propoſition eſt vraie ou fauſſe, honnête ou déshonnête, juſte ou injuſte, pieuſe ou ſcandaleuſe, *&c*, ſi on l'enviſage par raport à la matière; & ſi on l'enviſage dans le diſcours, elle eſt directe ou indirecte, principale ou incidente, *&c.* *Voyez* PROPOSITION.

Une *Phraſe* eſt donc tout aſſemblage de mots réunis pour l'expreſſion d'une idée quelconque: & comme la même idée peut être exprimée par différents aſſemblages de mots, elle peut être rendue par des *Phraſes* toutes différentes. *Contrà Italiam*, eſt une *Phraſe* ſimple; *Italiam contrà*, eſt une *Phraſe* figurée. *Aio te*, *Æacida*, *romanos vincere poſſe*, eſt une *Phraſe* louche, ambiguë, amphibologique, obſcure; *te Romani vincere poſſunt*, eſt une *Phraſe* claire & préciſe; *Chanter très-bien*, eſt une *Phraſe* correcte, *Chanter des mieux*, eſt une *Phraſe* incorrecte. « Cette façon de parler, dit Thomas Corneille ſur la *Remarque* 116 de Vaugelas, » n'eſt point » reçue parmi ceux qui ont quelque ſoin d'écrire » correctement ».

« Il eſt indubitable, dit Vaugelas (*Remarq. préf.* §. *ix*, *pag.* 64), » que chaque langue a ſes » *Phraſes*, & que l'eſſence, la richeſſe, & la » beauté de toutes les langues & de l'élocution conſiſtent principalement à ſe ſervir de ces *Phraſes*- » là. Ce n'eſt pas qu'on n'en puiſſe faire quelque- » fois .... au lieu qu'il n'eſt jamais permis de » faire des mots: mais il y faut bien des précautions, entre leſquelles celle-ci eſt la principale, » que ce ne ſoit pas quand l'autre *Phraſe* qui » eſt en uſage approche fort de celle que vous » inventez. Par exemple, on dit d'ordinaire, *Lever* » *les ieux au eiel* ... c'eſt parler françois de » parler ainſi: néanmoins, comme (quelques écri- » vains modernes) croient qu'il eſt toujours vrai » que ce qui eſt bien dit d'une façon n'eſt pas » mauvais de l'autre, ils trouvent bon de dire, » *Elever les ieux vers le eiel*, & penſent enrichir » notre langue d'une nouvelle *Phraſe*. Mais au » lieu de l'enrichir, ils la corrompent; car ſon » génie veut que l'on diſe *leve*ẓ, & non pas *eleve*ẓ » *les ieux; au ciel*, & non pas *vers le eiel*. Ils » s'écrient encore que, ſi nous en ſommes crus, » *Dieu ne ſera plus ſupplié*, mais ſeulement *prié*. » Je ſoutiens avec tous ceux qui ſavent notre lan- » gue, que *ſupplier Dieu* n'eſt point parler fran- » çois, & qu'il faut dire abſolument *prier Dieu*, » ſans s'amuſer à raiſonner contre l'uſage qui le » veut ainſi. *Quitter l'envie* pour *perdre l'envie*, » ne vaut rien non plus ... Mais pour fortifier » encore cette vérité, qu'il n'eſt pas permis de » faire ainſi des *Phraſes*, je n'en allèguerai qu'une,

Digitized by Google

» qui eſt que l'on dit *Abonder en ſon ſens*, & » non pas *Abonder en ſon ſentiment*, quoique *ſens* » & *ſentiment* ne ſoient ici qu'une même choſe ; » & ainſi d'une infinité d'autres, ou plus tôt de » toute la langue, dont on ſeperoit les fonde- » ments, ſi cette façon de l'enrichir étoit recevable. » Qu'on ne m'allègue pas, dit ailleurs Vaugelas » (*Remarq.* 125), qu'aux langues vivantes, non » plus qu'aux mortes, il n'eſt pas permis d'inventer » de nouvelles façons de parler, & qu'il faut » ſuivre celles que l'uſage a établies ; car cela ne » s'entend que des mots . . . Mais il n'en eſt pas » ainſi d'une *Phraſe* entière, qui, étant toute » compoſée de mots connus & entendus, peut » être toute nouvelle & néanmoins fort intelli- » gible ; de ſorte qu'un excellent & judicieux écri- » vain peut inventer de nouvelles façons de parler » qui ſeront reçues d'abord, pourvu qu'il y aporte » toutes les circonſtances requiſes, c'eſt à dire, un » grand jugement à compoſer la *Phraſe* claire & » élégante, la douceur que demande l'oreille, & » qu'on en uſe ſobrement & avec diſcrétion ».

Qu'il me ſoit permis de faire quelques obſerva- tions ſur ce que dit ici Vaugelas. « Un excellent » & judicieux écrivain peut inventer, dit-il, » de nouvelles façons de parler qui ſeront reçues » d'abord, *pourvu qu'il y aporte toutes les* » *circonſtances requiſes* ». Il me ſemble qu'*aporter les circonſtances requiſes*, n'eſt point une *Phraſe* françoiſe ; on aporte les attentions re- quiſes, on prend les précautions requiſes, mais on eſt dans les circonſtances requiſes, ou on les at- tend ; d'ailleurs *un grand jugement*, *& la dou- ceur que demande l'oreille*, ne peuvent pas être regardés comme des circonſtances, & moins encore comme circonſtances d'un même objet. Vaugelas ajoûte, *& qu'on en uſe ſobrement* ; c'eſt une *Phraſe* louche : on ne ſait s'il faut uſer ſobrement d'un grand jugement, ou de la douceur que demande l'oreille, ou d'une *Phraſe* nouvellement inventée, ou du pouvoir d'en inventer de nouvelles. Il paroît, par le ſens, que c'eſt ſur ce dernier article que tombent les mots *uſer ſobrement* ; mais par là même, la *Phraſe*, outre le vice que je viens d'y reprendre, eſt encore eſtropiée. « On dit qu'une » *Phraſe* eſt eſtropiée quand il y manque quel- » que choſe, & qu'elle n'a pas toute l'étendue » qu'elle devroit avoir » (Bouhours, *Remarq. nouv. tom. II*, *pag.* 29) : or il manque à la *Phraſe* de Vaugelas le nom auquel il raporte ces mots, *qu'on en uſe ſobrement*, je veux dire *le pou- voir* d'inventer de nouvelles *Phraſes*.

On ſent bien que s'il y a quelque choſe de permis à cet égard, c'eſt ſurtout dans le ſens figuré, par lequel on peut quelquefois introduire avec ſuccès dans le langage un tour extraordinaire, on une aſſociation des termes dont on n'a pas encore fait uſage juſques là. Mais, je l'ai dit (*article* NÉOLOGISME), il faut être fondé ſur un beſoin réel ou très-apparent, *ſi forte neceſſe eſt* ; & dans ce cas là même il faut être très-circonſpect & agir avec retenue, *dabitur licentia ſumpta prudenter*.

« Parler par *Phraſes*, dit le P. Bouhours (*Remarq. nouv. tom. II*, *pag.* 426), » c'eſt quitter » une expreſſion courte & ſimple qui ſe préſente » d'elle-même, pour en prendre une plus étendue » & moins naturelle, qui a je ne ſais quoi de » faſtueux . . . Un écrivain qui aime ce qu'on » appelle *Phraſes* . . . ne dira pas. . . *Si vous* » *ſaviez vous contenir dans de juſtes bornes*, » mais il dira, *Si vous aviez ſoin de retenir les* » *mouvements de votre eſprit dans les bornes* » *d'une juſte modération*.... Rien n'eſt plus oppoſé » à la pureté de notre langue que ce ſtyle ». Et c'eſt ordinairement le ſtyle que les jeunes gens rempor- tent du collège, où, au lieu de preſcrire des règles utiles à la fécondité naturelle de leur âge, on leur donne quelquefois des ſecours & des motifs pour l'augmenter ; ce qui ne manque pas de pro- duire les effets les plus contraires au but que l'on devoit ſe propoſer, & que l'on ſe propoſoit peut-être.

On emploie quelquefois le mot de *Phraſe* dans un ſens plus général qu'on n'a vu juſqu'ici, pour déſigner le génie particulier d'une langue dans l'expreſſion des penſées. C'eſt dans ce ſens que l'on dit que la *Phraſe* hébraïque a de l'énergie ; la *Phraſe* grèque, de l'harmonie ; la *Phraſe* latine, de la majeſté ; la *Phraſe* françoiſe, de la clarté & de la naïveté, &c. Et c'eſt dans la vûe d'ac- coutumer les jeunes gens au tour & au génie de la *Phraſe* latine ainſi entendue, que l'on a fait des recueils de *Phraſes* détachées, extraites des auteurs latins & raportées à certains titres géné- raux du ſyſtême grammatical qu'avoient adopté les compilateurs : tels ſont l'ouvrage du cardinal Adrien, *De modis latinè loquendi* ; un autre plus moderne, répandu dans les collèges de cer- taines provinces, *Les délices de la langue latine* ; celui de Mercier, intitulé *Le Manuel des gram- mairiens*, &c. Ce ſont autant de moyens méca- niques laborieuſement préparés pour ne faire ſou- vent que des imitateurs ſerviles & maladroits. Il n'y a qu'une lecture aſſidue, ſuivie, & raiſonnée des bons auteurs, qui puiſſe mettre ſur les voies d'une bonne imitation. (*M.* BEAUZÉE.)

PIÈCE, ſ. f. *Littérature*. Dans la Poéſie dra- matique, c'eſt le nom qu'on donne à la fable d'une tragédie où d'une comédie, ou à l'action qu'on y repréſente. *Voyez* FABLE & ACTION.

Chambers ajoûte que ce mot ſe prend plus particulièrement pour ſignifier le *nœud* ou l'*intrigue* qui fait la difficulté & l'embarras d'un poème dra- matique. Cette acceptation du mot *Pièce* peut avoir lieu en Angleterre ; mais elle n'eſt pas reçue parmi nous. Par *Pièce*, nous entendons le *Poème dramatique* tout entier ; & nous comprenons les tragédies, les comédies, les opéra, même les opéra comiques, ſous le nom générique de *Pièces*

de Théâtre. Depuis Corneille & Racine, nous avons peu d'excellentes *Pièces*.

On appelle auſſi *Pièces* de Poéſie certains ouvrages en vers d'une médiocre longueur, telles qu'une ode, une élégie, *&c.* Toutes les *Pièces* de Rouſſeau ne ſont pas d'une égale force : les *Pièces* fugitives qu'on inſère dans le Mercure ne ſont pas toujours excellentes.

La coutume s'eſt auſſi introduite depuis quelque temps dans le langage familier, d'appeler *Pièces* les ouvrages des orateurs : ainſi, l'on dit que tel prédicateur a nombre de bonnes *Pièces ;* que le panégyrique de S. Louïs, par l'abbé Séguy, eſt une des meilleures *Pièces* qui aient paru en ce genre. (*ANONYME.*)

PIED, ſ. f. *Poéſie.* En latin, *Pes ;* & mieux *metrum*, du grec μετρον. Alliance ou accord de pluſieurs ſyllabes : on l'appelle *Pied* par analogie & proportion, parce que, comme les hommes ſe ſervent des *Pieds* pour marcher, de même auſſi les vers ſemblent avoir quelque eſpèce de *Pieds* qui les ſoutiennent & leur donnent de la cadence.

On compte ordinairement dans la Poéſie grèque & latine vingt huit *Pieds* differents, dont les uns ſont ſimples & les autres compoſés.

Il y a douze *Pieds* ſimples ; ſavoir, quatre de deux ſyllabes & huit de trois ſyllabes. Les *Pieds* ſimples de deux ſyllabes ſont le pyrrhichée ou pyrrhique, le ſpondée, l'iambe, & le trochée. Les *Pieds* ſimples de trois ſyllabes ſont le dactyle, l'anapeſte, le moloſſe, le tribrache, l'amphibrache, l'amphimacre, le bacche, l'antibacchique. *Voyez tous ces mots à leur article.*

On compte ſeize *Pieds* compoſés, qui tous ont quatre ſyllabes ; ſavoir, le diſpondée ou double ſpondée, le procéleuſmatique, le double trochée, le double iambe, l'antipaſte, le choriambe, le grand ionique, le petit ionique, le péon ou péan, qui eſt de quatre eſpèces, & l'épitrite, qui ſe diverſifie auſſi en quatre manières. *Voyez* DISPONDÉE, ANTIPASTE, *&c.*

Pied & *meſure*, dans la Poéſie latine & grèque, ſont des termes ſynonymes.

Un auteur moderne explique auſſi fort nettement l'origine des *Pieds* dans l'ancienne Poéſie. On ne s'aviſa pas tout d'un coup, dit-il, de faire des vers ; ils ne vinrent qu'après le chant. Quelqu'un ayant chanté des paroles, & ſe trouvant ſatisfait du chant, voulut porter le même air ſur d'autres paroles ; pour cela, il fut obligé de régler les paroles du ſecond couplet ſur celles du premier. Ainſi, la première ſtrophe de la première ode de Pindare, ſe trouvant de dix ſept vers, dont quelques-uns de huit ſyllabes, quelques-uns de ſix, de ſept, d'onze ; il fallut que dans la ſeconde, qui figuroit avec la première, il y eût la même quotité de ſyllabes & de vers, & dans le même ordre.

On obſerva enſuite que le chant s'adaptoit beaucoup mieux aux paroles, quand les brèves & les longues ſe trouvoient placées en même ordre dans chaque ſtrophe, pour répondre exactement aux mêmes tenues des tons. En conſequence on travailla à donner une durée fixe à chaque ſyllabe, en la déclarant brève ou longue ; après quoi l'on forma ce qu'on appela des *pieds*, c'eſt à dire, de petits eſpaces tout meſurés, qui fuſſent au vers ce que le vers eſt à la ſtrophe. *Cours de Belles-Lettres, tome I.*

Le nom de *Pied* ne convient qu'à la Poéſie des anciens ; dans les langues modernes on meſure les vers par le nombre des ſyllabes. Ainſi, nous appelons *vers de douze ſyllabes*, nos grands vers ou vers alexandrins ; & nous en avons de dix, de huit, de ſix, de quatre, de deux ſyllabes, & d'autres irréguliers, d'un nombre impair de ſyllabes. *Voyez* VERS & VERSIFICATION. (*ANONYME.*)

PLAGIAT, ſ. m. C'eſt une ſorte de crime littéraire, pour lequel les pédants, les envieux, & les ſots ne manquent pas de faire le procès aux écrivains célèbres. *Plagiat* eſt le nom qu'ils donnent à un larcin de penſées ; & ils crient contre ce larcin comme ſi on les voloit eux-mêmes, ou comme s'il étoit bien eſſenciel à l'ordre & au repos public que les propriétés de l'eſprit fuſſent inviolables.

Il eſt vrai qu'ils ont mis quelque diſtinction entre voler la penſée d'un ancien ou d'un moderne, d'un étranger ou d'un compatriote, d'un mort ou d'un vivant.

Voler un ancien ou un étranger, c'eſt s'enrichir des dépouilles de l'ennemi, c'eſt uſer du droit de conquête ; & pourvu qu'on déclare le butin qu'on a fait ou qu'il ſoit manifeſte, ils le laiſſent paſſer. Mais lorſque c'eſt aux écrits d'un françois qu'un françois dérobe une idée, ils ne le pardonnent pas même à l'égard des morts, à plus forte raiſon à l'égard des vivants.

Il y a quelque juſtice dans ces diſtinctions ; mais il ſeroit juſte auſſi de diſtinguer, entre les larcins littéraires, ceux dont le prix eſt dans la matière, & ceux dont la valeur dépend de l'uſage que l'on en fait.

Dans les découvertes importantes, le vol eſt ſérieuſement malhonnête ; parce que la découverte eſt un fonds précieux indépendamment de la forme, qu'elle rapporte de la gloire, quelquefois de l'utilité, & que l'une & l'autre eſt un bien : telle eſt, par exemple, le mérite d'avoir appliqué la Géométrie à l'Aſtronomie, & l'Algèbre à la Géométrie ; encore dans cette partie celui qui profite des conjectures pour arriver à la certitude, a-t-il la gloire de la découverte ; & Fontenelle a très-bien dit, qu'*une vérité n'appartient pas à celui qui la trouve, mais à celui qui la nomme.*

A plus forte raiſon dans les ouvrages d'eſprit, ſi celui qui a eu quelque penſée heureuſe & nouvelle, n'a pas ſu la rendre, ou l'a laiſſée enſevelie dans un ouvrage obſcur & mépriſé, c'eſt un bien perdu, enfoui ; c'eſt la perle dans le fumier, & qui attend un lapidaire : celui qui ſait l'en tirer

&

& la mettre en œuvre ne fait tort à perſonne: l'inventeur maladroit n'étoit pas digne de l'avoir trouvée; elle appartient, comme on l'a dit, à qui ſaura mieux l'employer. *Je prends mon bien où je le trouve*, diſoit Molière; & il appeloit *ſon bien* tout ce qui appartenoit à la bonne Comédie. Qui de nous en effet iroit chercher dans leurs obſcures ſources les idées qu'on lui reproche d'avoir volées çà & là.

Quiconque met dans ſon vrai jour, ſoit par l'expreſſion ſoit par l'apropos, une penſée qui n'eſt pas à lui, mais qui ſans lui ſeroit perdue, ſe la rend propre en lui donnant un nouvel être; car l'oubli reſſemble au néant.

C'eſt cependant lorſque, dans un ouvrage inconnu, oublié, on découvre une idée qu'un homme célèbre a miſe au jour; c'eſt alors que l'on crie vengeance, comme s'il y avoit réellement plus de cruauté, en fait d'eſprit, à voler les pauvres que les riches. Mais il en eſt des génies comme des tourbillons, les grands dévorent les petits; & c'eſt peut-être la ſeule application légitime de la loi du plus fort: car en toute choſe, c'eſt à l'utilité publique à décider du juſte & de l'injuſte, & l'utilité publique exigeroit que les bons livres fuſſent enrichis de tout ce qu'il y a de bien, noyé dans les mauvais. Un homme de goût, qui dans ſes lectures recueille tout l'eſprit perdu, reſſemble à ces toiſons qui promenées ſur le ſable en enlèvent les pailles d'or. On ne peut pas tout lire; ce ſeroit donc un bien que tout ce qui mérite d'être lu fût réuni dans les bons livres.

Dans le droit public, la propriété d'un terrein a pour condition la culture: ſi le poſſeſſeur le laiſſoit en friche, la ſociété auroit droit d'exiger de lui qu'il le cédât ou qu'il le fît valoir. Il en eſt de même en Littérature: celui qui s'eſt emparé d'une idée heureuſe & féconde, & qui ne la fait pas valoir, la laiſſe, comme un bien commun, au premier occupant qui ſaura mieux que lui en développer la richeſſe.

Du Rier avoit dit avant Voltaire, que les ſecrets des deſtinées n'étoient pas renfermés dans les entrailles des victimes; Théophile, dans ſon *Pyrame*, pour exprimer la jalouſie, avoit employé le même tour & les mêmes images que le grand Corneille dans le ballet de *Pſyché*: mais eſt-ce dans le vague de ces idées premières qu'eſt le mérite de l'invention, du génie, & du goût? & ſi les poètes qui les ont d'abord employées les ont avilies, ou par la foibleſſe, ou par la baſſeſſe & la groſſièreté de l'expreſſion; ou ſi, par un mélange impur, ils en ont détruit tout le charme; ſera-t-il interdit à jamais de les rendre dans leur pureté & dans leur beauté naturelle? De bonne foi, peut-on faire au génie un reproche d'avoir changé le cuivre en or? Pour en juger on n'a qu'à lire:

(Du Rier dans *Scevole*.)

Donc vous vous figurez qu'une bête aſſommée
Tienne votre fortune en ſon ventre enfermée,
Et que des animaux les ſales inteſtins
Soient un temple adorable où parlent les deſtins?
Ces ſuperſtitions & tout ce grand myſtère
Sont propres ſeulement à tromper le vulgaire.

(Voltaire dans *Œdipe*.)

Cet organe des dieux eſt-il donc infaillible?
Un miniſtère ſaint les attache aux autels,
Ils approchent des dieux; mais ils ſont des mortels.
Penſez-vous qu'en effet, au gré de leur demande,
Du vol de leurs oiſeaux la vérité dépende?
Que ſous un fer ſacré des taureaux gémiſſants
Dévoilent l'avenir à leurs regards perçants?
Et que de leurs feſtons ces victimes ornées
Des humains dans leurs flancs portent les deſtinées?
Non, non, chercher ainſi l'obſcure vérité,
C'eſt uſurper les droits de la Divinité.
Nos prêtres ne ſont pas ce qu'un vain peuple penſe;
Notre crédulité fait toute leur ſcience.

(Théophile.)

PYRAME A THISBÉ.

Mais je me ſens jaloux de tout ce qui te touche,
De l'air qui ſi ſouvent entre & ſort par ta bouche;
Je crois qu'à ton ſujet le ſoleil fait le jour
Avecques des flambeaux & d'envie & d'amour;
Les fleurs que ſous tes pas tous les chemins produiſent,
Dans l'honneur qu'elles ont de te plaire, me nuiſent;
Si je pouvois complaire à mon jaloux deſſein,
J'empêcherois tes yeux de regarder ton ſein;
Ton ombre ſuit ton corps de trop près, ce me ſemble,
Car nous deux ſeulement devons aller enſemble;
Bref, un ſi rare objet m'eſt ſi doux & ſi cher,
Que ma main ſeulement me nuit de te toucher.

(Corneille.)

PSYCHÉ A L'AMOUR.

Des rendreſſes du ſang peut-on être jaloux?

L'AMOUR.

Je le ſuis, ma Pſyché, de toute la nature.
Les rayons du ſoleil vous baiſent trop ſouvent;
Vos cheveux ſouffrent trop les careſſes du vent;
Dès qu'il les flatte, j'en murmure.
L'air même que vous reſpirez,
Avec trop de plaiſir paſſe par votre bouche,
Votre habit de trop près vous touche.

Ce droit de refondre les idées d'autrui lorſqu'elles ſont informes,

Et mali formam ſcripti in melius reſtituere verſus;

n'a pas ſeulement ſon utilité, mais il a ſa juſtice. Le champ de l'invention a ſes limites; & depuis le temps qu'on écrit, preſque toutes les idées premières ont été ſaiſies, & bien ou mal exprimées. Or que la moiſſon ait été faite par des hommes de génie & de goût, l'on s'en conſole en glanant après eux & en jouiſſant de leurs richeſſes : mais ce qui eſt inſupportable, c'eſt de voir que, dans des champs fertiles, d'autres, moins dignes d'y avoir paſſé, ont flétri & foulé aux pieds ce qu'ils n'ont pas ſu recueillir. Combien de beaux ſujets manqués, combien de tableaux intéreſſants foiblement ou groſſièrement peints, combien de penſées, de ſentiments, que la nature préſente d'elle-même & qui préviennent la réflexion, ont été gâtés par les premiers qui ont voulu les rendre! Faut-il donc ne plus ôſer voir, imaginer, ou ſentir comme on l'auroit fait avant eux? Faut-il ne plus exprimer ce qu'on penſe, parce que d'autres l'ont penſé?

Que ne venoit-elle après moi?
Et je l'aurois dit avant elle,

a dit plaiſamment un poète, en parlant de l'Antiquité.

Le mot du Métromane,

Ils nous ont dérobés, dérobons nos neveux,

eſt plein de chaleur & de verve. Mais ſérieuſement la condition des modernes ſeroit trop malheureuſe, ſi tout ce que leurs prédéceſſeurs ont touché leur étoit interdit.

Mais les vivants? Les vivants eux-mêmes doivent ſubir la peine de leur maladreſſe & de leur incapacité, quand ils n'ont pas ſu tirer avantage de la rencontre heureuſe d'un beau ſujet ou d'une belle penſée. Ce ſont eux qui l'ont dérobée à celui qui auroit dû l'avoir, puiſque c'eſt lui qui ſait la rendre; & je ſuis bien sûr que le Public, qui n'aime qu'à jouir, penſera comme moi.

Pourquoi donc les pédants, les demi-beaux-eſprits, & les malins Critiques ſont-ils plus ſcrupuleux & plus ſévères? Le voici. Les pédants ont la vanité de faire montre d'érudition en découvrant un larcin littéraire; les petits eſprits, en reprochant ce larcin, ont le plaiſir de croire humilier les grands; & les Critiques dont je parle, ſuivent le malheureux inſtinct que leur a donné la nature, celui de verſer leur venin.

Un certain nombre d'hommes moins méchants, mais avares de leurs éloges & de leur eſtime, voudroient au moins ſavoir au juſte ce qu'ils en doivent à l'écrivain; & lorſqu'il n'a pas la gloire de l'invention, ils ſouhaiteroient qu'il les en avertît. Ils veulent que l'on emprunte, mais non pas que l'on vole; & pardonnent le *Plagiat*, pourvu qu'il ne ſoit pas furtif. Cela paroît fort raiſonnable. Mais bien ſouvent l'auteur ne ſait lui-même où il a vu ce qu'il imite : l'eſprit ne vit que de ſouvenirs, & rien de plus naturel que de prendre de bonne foi ſa mémoire pour ſon imagination; rien de plus difficile que de bien démêler ce qu'on a tiré des livres ou des hommes, de la nature ou de ſoi-même. Comment l'auteur de *Britannicus* & d'*Athalie* auroit-il pu vous dire ce qu'il devoit à la lecture de Tacite & des livres ſaints? Vous ne demandez pas l'impoſſible; je vous entends : mais où finit la diſpenſe, & où commence l'obligation d'avouer ſes emprunts? Celui qui emprunte comme Térence, comme La Fontaine, comme Boileau, s'en accuſe ou s'en vante : mais celui qui imite de plus loin, comme Racine, ou Corneille, ou Molière; celui qui ne prend que le ſujet, & qui lui donne une forme nouvelle; celui qui ne prend que des détails, & qui les embellit ou qui les place mieux; ira-t-il s'avouer copiſte quand il ne croit pas l'être? Il y auroit plus de modeſtie à céder du ſien qu'à retenir du bien d'autrui, je l'avoue; mais eſt-il donc ſi eſſenciel à un poète d'être modeſte? & n'avez-vous pas vous-même, en le jugeant, votre vanité comme lui? Suppoſez, pour vous en convaincre, que votre amour propre & le ſien n'ayent jamais rien à démêler enſemble; qu'il ſoit à cinq-cents lieues de vous, ou qu'il ſoit mort, ce qui eſt plus sûr & plus commode; alors, pourvu que ſes fictions, ſes peintures vous intéreſſent, que ſes ſentiments vous touchent, que ſes penſées vous éclairent, vous vous ſouciez fort peu de ſavoir ce qui eſt de lui ou d'un autre. Ce n'eſt donc que ſon voiſinage qui vous rend difficile ſur le tribut d'eſtime que vous aurez à lui payer. Voyez, lorſque Corneille, en donnant le *Cid*, étonna tout ſon ſiècle & conſterna tous ſes rivaux, quelle importance l'on attacha aux menus larcins qu'il avoit faits au poète eſpagnol; & aujourd'hui qui s'en ſoucie? Le Public, vraiment ſenſible & amoureux des belles choſes, ne demande que de belles choſes; c'eſt à l'ouvrage qu'il s'attache, & non pas à l'auteur : que tout ſoit de celui-ci ou d'un autre, d'un moderne ou d'un ancien, d'un vivant ou d'un mort; tout lui eſt bon, pourvu que tout lui plaiſe : comme les lacédémoniens, il permet les larcins heureux, & ne châtie que les maladroits. Le vrai *Plagiat*, le ſeul qu'il déſavoue, eſt celui qui ne lui aporte aucune utilité, aucun plaiſir nouveau. De là vient qu'il baffoue un obſcur écrivain, qui va comme un filou voler un écrivain célèbre, & déchirer une riche étoffe pour la coudre avec ſes haillons.

Plutarque compare celui qui ſe borne à ce que les autres ont penſé, à un homme qui allant chercher du feu chez ſon voiſin, en trouveroit un bon & s'y arrêteroit, ſans ſe donner la peine d'en aporter chez lui pour allumer le ſien. Mais à celui qui d'une bluette a fait un braſier, reprocherez-vous votre bluette? (M. *Marmontel.*)

PLAINDRE, REGRETTER, *Synonymes.* On *plaint* le malheureux, on *regrette* l'abſent : l'un

Digitized by Google

eſt un mouvement de la pitié, & l'autre eſt un effet de l'attachement.

La douleur arrache nos *Plaintes*, le repentir excite nos *Regrets*.

Un bas courtiſan en faveur eſt l'objet du mépris public, & lorſqu'il tombe dans la diſgrâce perſonne ne le *plaint*. Les princes les plus loués pendant leur vie ne ſont pas toujours les plus *regrettés* après leur mort.

Le mot de *Plaindre* employé pour ſoi-même, change un peu la ſignification qu'il a lorſqu'il eſt employé pour autrui: retenant alors l'idée commune & générale de ſenſibilité, il ceſſe de repréſenter ce mouvement particulier de pitié qu'il fait ſentir lorſqu'il eſt queſtion des autres; & au lieu de marquer un ſimple ſentiment, il emporte de plus dans ſa ſignification la manifeſtation de ce ſentiment. Nous *plaignons* les autres lorſque nous ſommes touchés de leurs maux; cela ſe paſſe au dedans de nous, ou du moins peut s'y paſſer, ſans que nous le témoignions au dehors. Nous nous *plaignons* de nos maux, lorſque nous voulons que les autres en ſoit touchés; il faut pour cela les faire connoître. Ce mot eſt encore quelquefois employé dans un autre ſens que celui dans lequel on vient de le définir; au lieu d'un ſentiment de pitié, il en marque un de repentir: on dit en ce ſens qu'on *plaint* ſes pas; qu'un avare ſe *plaint* toutes choſes, juſqu'au pain qu'il mange.

Quelque occupé qu'on ſoit de ſoi-même, il eſt des moments où l'on *plaint* les autres malheureux. Il eſt bien difficile, quelque philoſophie qu'on ait, de ſouffrir long temps ſans ſe *plaindre*. Les gens intéreſſés *plaignent* tous les pas qui ne mènent à rien. Souvent on ne fait ſemblant de *regretter* le paſſé, que pour inſulter au préſent.

Un cœur dur ne *plaint* perſonne; un ſtoïcien ne ſe *plaint* jamais; un pareſſeux *plaint* ſa peine plus qu'un autre; un parfait indifférent ne *regrette* rien.

La bonne maxime ſeroit de *plaindre* les autres, ſurtout lorſqu'ils ſouffrent ſans l'avoir mérité; de ne ſe *plaindre* que quand on peut par là ſe procurer du ſoulagement; de ne *plaindre* ſes peines que lorſque la ſageſſe n'a pas dicté de ſe les donner; & de *regretter* ſeulement ce qui méritoit d'être eſtimé. (*L'abbé* GIRARD.)

* PLAISANT, E. adj. *Belles-Lettres*, *Poéſie*. « Les eſpagnols, dit le P. Rapin, ont le génie » de voir le ridicule des hommes bien mieux que » nous; les italiens l'expriment mieux ». Cela peut être vrai du *Plaiſant*, mais non pas du Comique. Tout ce qui eſt riſible n'eſt pas ridicule: tout ce qui eſt *plaiſant* n'eſt pas comique; tout ce qui eſt comique n'eſt pas *plaiſant*. Une maladreſſe eſt riſible; une prétention manquée eſt ridicule; une ſituation qui expoſe le vice au mépris eſt comique; un bon mot eſt *plaiſant*. Boileau, qui ne reconnoiſſoit de vrai comique que Molière, diſoit de Renard, qu'*il n'étoit pas médiocrement PLAISANT*, & traitoit de bouffonneries toutes les pièces qui reſſembloient à celles de Scarron: c'eſt la plus juſte application de ces trois mots, *Comique*, *Plaiſant*, & *Bouffon*.

Le Comique eſt le ridicule qui réſulte de la foibleſſe, de l'erreur, des travers de l'eſprit, ou des vices du caractère.

Le *Plaiſant* eſt l'effet de la ſurpriſe réjouiſſante que nous cauſe un contraſte frapant, ſingulier, & nouveau, aperçu entre deux objets ou entre un objet & l'idée diſparate qu'il fait naître. C'eſt une rencontre imprévue qui, par des raports inexplicables, excite en nous la douce convulſion du rire.

La Bouffonnerie eſt une exagération du Comique & du *Plaiſant*.

L'Avare & le Tartufe ſont deux perſonnages comiques; Criſpin, dans le *Légataire*, eſt un perſonnage *plaiſant*; Jodelet, un perſonnage bouffon.

Il arrive naturellement que le bon Comique eſt *plaiſant*. Ce vers.

Oui, mon Frère, je ſuis un méchant, un coupable,

a l'un & l'autre caractère dans la bouche du Tartufe: il eſt *plaiſant*, par l'oppoſition de la vérité que dit Tartufe avec l'effet qu'elle produit, & par la ſingularité piquante de ce contraſte; il eſt comique, parce qu'il exprime le plus vivement qu'il eſt poſſible l'adreſſe du feurbe qui trompe, & qu'il va faire ſortir de même la crédule prévention de l'homme ſimple qui eſt trompé.

Mais le *Plaiſant* n'eſt pas toujours comique; parce que le contraſte qu'il préſente, peut n'être qu'une ſingularité de raports entre deux idées qu'on ne croyoit pas faites pour ſe lier enſemble: comme ſi, par exemple, un valet imagine de prendre la place de ſon maître au lit de la mort, de dicter ſon teſtament, & d'ôſer enſuite lui ſoutenir qu'il l'a fait lui-même & que ſa léthargie le lui a fait oublier. Il n'y a rien là de ridicule dans les mœurs ni dans les caractères; mais il y a une contrariété d'idées ſi imprévue, & il en réſulte une ſurpriſe ſi naturelle & ſi amuſante, que le vrai Comique ne l'eſt pas d'avantage. Cependant ſi dans cet exemple on ne voit pas le Comique de caractère, on croit y voir du moins le Comique de ſituation, dans l'embarras où s'eſt mis le fourbe: mais comme il ſe dégage de ſes propres filets, & que ce n'eſt pas à ſes dépens que l'on rit, comme l'on rit aux dépens de Tartufe lorſqu'il ſe voit pris ſur le fait; il eſt facile de reconnoître que la ſituation de Criſpin n'eſt que *plaiſante*, & que celle de Tartufe eſt comique.

L'ivreſſe n'eſt point un ridicule; & quelquefois rien de plus *plaiſant*, parce qu'un ivrogne a ſingulièrement la prétention de raiſonner juſte, comme il a celle de marcher droit, & que ſa déraiſon veut

toujours être conſéquente. Renard a excellé dans les rôles d'Ivrogne. Un valet, dans la *Sérénade*, prie un paſſant de lui aider à retrouver ſa maiſon : *Où eſt-elle, ta maiſon ?* lui dit celui-ci : *Parbleu*, répond l'Ivrogne, *ſi je le ſavois, je ne vous le demanderois pas.* Le même, ayant perdu un billet qu'il étoit chargé de remettre à celui qu'il a rencontré, & voyant qu'il s'impatiente de ce qu'il cherche inutilement, lui dit pour excuſe, *Comment voulez-vous que je retrouve un billet ? je ne puis pas retrouver ma maiſon.*

Il y a des exemples encore plus ſenſibles du *Plaiſant* qui n'eſt que *plaiſant*. Voltaire en a cité un : c'eſt le mot du gendre à ſa belle-mère, qui au pied du lit de ſa fille chérie qu'elle voyoit à l'extrémité, offroit à Dieu tous ſes autres enfans pour ſauver celle-là & le conjuroit de les prendre. -- *Madame, les gendres en ſont-ils ?*

En voici un qui n'eſt pas moins piquant. Un homme ennemi du menſonge avoit coutume de tout nier à un menteur de profeſſion. Un jour que celui-ci diſoit une nouvelle, l'homme véridique lui ſoutenoit & vouloit gager qu'il n'en étoit rien ; quelqu'un s'aproche & lui dit à l'oreille, *Ne gagez pas : le fait eſt vrai. S'il eſt vrai, pourquoi le dit-il ?* répond le véridique avec impatience. On voit le caractère du *Plaiſant* bien marqué dans le contraſte de ces mots, *S'il eſt vrai, pourquoi le dit-il ?* Saillie bizarre en apparence, & cependant pleine de vérité.

On l'aperçoit de même, ce caractère piquant & fin dans la réponſe faite à Louis XIV par un homme auquel il diſoit, en lui faiſant admirer Verſailles, *Savez-vous qu'il n'y avoit ici qu'un moulin à vent ? Sire*, lui dit cet homme, *le moulin n'y eſt plus, mais le vent y eſt toujours.* Cette façon imprévue de rabattre l'orgueil d'un Souverain qui s'aplaudit d'avoir ſurmonté la nature, fait, avec cet orgueil même & les éloges qu'il attendoit, le contraſte dont nous parlons.

Il ſe retrouve encore dans ces mots de Montagne, *Sur le plus beau trône du monde on n'eſt jamais aſſis que ſur ſon cul :* & dans ces mots de Diogène à Alexandre, qui lui demandoit ce qu'il pourroit faire pour lui ; *T'ôter de devant mon ſoleil :* & dans ce reproche d'un Spartiate à ſon ami, qu'il ſurprenoit avec ſa femme, laquelle n'étoit ni jeune ni jolie ; *Vous n'y étiez point obligé :* & dans le flegme d'un ancien roi qui, étant tombé dans les embuches de ſon ennemi, avoit paſſé pour mort, ſi bien que le prince ſon frère avoit pris ſa couronne & épouſé ſa femme ; il revient, & dans le moment que ſon frère ſe croit perdu, il l'embraſſe & lui dit ; *Mon frère, une autre fois ne vous preſſez pas tant d'épouſer ma femme.* Cet exemple de ſang froid & de bonté rapelle le mot de M. de Turenne ; *Eh quand c'eût été Georges, eût-il fallu frapper ſi fort ?* trait charmant, qu'on ne peut entendre ſans rire & ſans être attendri.

(†) L'air d'ingénuité ajoûte infiniment au ſel de la *Plaiſanterie*. A Naples un commandeur de Malte, homme riche & avare, laiſſoit uſer ſa livrée au point qu'un ſavetier du voiſinage, voyant les habits de ſes gens tout troués, s'en moquoit. Ils s'en plaignirent à leur maître, qui fit venir le ſavetier & le tança ſur ſon inſolence. *Non, Monſeigneur*, dit humblement le ſavetier, *je ſais trop le reſpect que je dois à votre excellence pour me moquer de ſa livrée.* Mes gens aſsûrent cependant que tu ne peux t'empêcher de rire en voyant leurs habits. -- *Il eſt vrai, Monſeigneur ; mais je ris des trous où il n'y a point de livrée.*

Une mère & ſon fils paſſoient un acte chez un notaire ; & dans cet acte il falloit que leur âge fut énoncé. Le fils avoit accuſé le ſien & avoit dit *vingt quatre ans.* Vint la mère à ſon tour, qui, n'ayant pas entendu ſon fils & ne voulant ſe donner que l'âge qu'elle ſe donnoit dans le monde, dit auſſi, *vingt quatre ans.* -- *Ma mère*, lui dit tout bas ſon fils, *dites vingt cinq pour raiſon. Pour quelle raiſon ?* reprit-elle avec impatience. *C'eſt* lui dit-il, *à cauſe que j'en ai vingt quatre, & comme vous êtes ma mère, il faut abſolument que vous ſoyez née avant moi.*

On voit qu'ici la *Plaiſanterie* eſt bonne s'il y a de la malice ; mais que le mot eſt plus *plaiſant* encore ſi c'eſt de la naïveté : car au ridicule de la mère ſe joint la bétiſe du fils ; & la bétiſe dans ſes ſaillies produit des contraſtes d'idées qui ſont preſque toujours *plaiſants*.

Je dis *la bétiſe*, & non la ſottiſe : car la ſottiſe eſt un ridicule choquant, qui n'excite que le mépris. On s'en amuſe avec malignité, & on ſe plaît à le voir humilié, parce qu'il offenſe. La bétiſe au contraire eſt un défaut innocent & naïf, dont on s'amuſe ſans le haïr. On paſſeroit ſa vie avec celui dont la bétiſe eſt le caractère : la vanité s'en accommode, ou, pour mieux dire, elle s'y complaît. Mais la ſottiſe eſt pour l'amour propre un ennemi d'autant plus importun qu'il n'eſt pas digne de ſa colère ; & rien n'eſt plus impatient qu'un homme d'eſprit harcelé.

La ſottiſe eſt la gaucherie de l'eſprit qui ſe pique d'adreſſe : l'ineptie, de l'eſprit qui ſe pique d'habileté ; la mauſſaderie, de l'eſprit qui prétend ſe donner des grâces ; la fauſſe fineſſe, de l'eſprit qui veut être malin ; la lourdeur, de celui qui croit être léger, ſurtout la ſuffiſance, de celui qui fait le capable. C'eſt une aſsûrance hardie qui va de bévue en bévue avec une pleine ſécurité, une vanité dédaigneuſe qui ſe croit ſupérieure en toutes choſes, & dont les prétentions, toujours manquées & toujours intrépides, ſont le contraſte perpétuel d'un orgueil exceſſif & d'une exceſſive médiocrité.

La bétiſe eſt tout ſimplement une intelligence émouſſée, une longue enfance de l'eſprit, un dénûment preſque abſolu d'idées, ou une extrême inhabileté à les combiner & à les mettre en œuvre ; & ſoit habituelle ou ſoit accidentelle, comme elle nous

Digitized by Google

donne ſut elle un avantage qui flatte notre vanité, elle nous amuſe, ſans nous cauſer ce plaiſir malin que nous goûtons à voir châtier la ſottiſe. Ainſi, la ſottiſe eſt comique & n'eſt point *plaiſante*; la bêtiſe au contraire eſt *plaiſante* & n'eſt point comique. La ſottiſe eſt rare parmi les hommes, mais les bêtiſes ſont fréquentes; & ce qu'elles ont de plus *plaiſant*, c'eſt une application ſérieuſe à bien penſer & à raiſonner juſte.

On en voit une image aſſez fidèle dans le jeu du Colin-maillard, où celui qui a les yeux bandés, paſſe à côté de celui qui l'agace, l'effleure de la main, croit l'attraper, le manque, & donne dans le pot au noir.

Il y a des bêtiſes d'ineptie & qui déclarent évidemment une privation d'idées, ou un étourdiſſement habituel qui empêche de les lier entre elles ou de les aſſortir aux mots. La bêtiſe de cette eſpèce conſiſte à oublier ou à ne pas apercevoir ce qui fait le plus à la choſe. Celui qui entendoit parler d'un homme de cent ans comme d'un phénomène, & qui diſoit: *Belle merveille! Si mon grand-père n'étoit pas mort, il auroit plus de cent dix ans*; celui-là oublioit que n'être pas mort étoit le point de la difficulté. Celui à qui l'on demandoit quel âge avoit ſon frère dont il étoit l'aîné, & qui répondoit, *Dans deux ans mon frère & moi nous ſerons du même âge*, oublioit que lui-même il vieilliroit de ces deux ans. Le marchand qui vendoit cinq ſous ce qu'il achetoit ſix, & qui *ſe ſauvoit*, diſoit-il, *ſur la quantité*, oublioit que la quantité qui multiplie les gains, quand il y en a, multiplioit auſſi les pertes. Ce pauvre enfant à qui l'on reprochoit d'être bête, & qui diſoit, *Ce n'eſt pas ma faute ſi je n'ai point d'eſprit, on m'a changé en nourrice*, ne voyoit pas que cette excuſe de la vanité de ſes parents ne valoit rien pour lui: il la répétoit ſans l'entendre. Une bêtiſe de ce genre qui fait ſentir le vice de toutes les autres eſt celle de ce matelot qui entendoit jurer ſon camarade contre le cable qu'il rouloit: *Je crois*, diſoit l'un, *que ce damné de cable n'a point de bout; Non*, lui répondit l'autre, *le bout n'en valoit rien, on l'a coupé*: il ne penſoit qu'au bout coupé, ſans faire attention qu'il en reſtoit un autre.

Il eſt aiſé de voir, dans la bêtiſe, à quelle apparence de raiſon s'eſt mépris celui qui l'a dite. Celle du bout du cable, par exemple, porte ſur ce principe, que ce qu'on a ôté d'une choſe n'y eſt plus.

La mépriſe eſt communément cauſée par une fauſſe lueur de raport dans les termes, comme lorſqu'un benêt demandoit à épouſer ſa ſœur, & diſoit à ſon père pour ſa raiſon, *Vous avez bien épouſé ſa mère.*

Mais une ſource intariſſable de bêtiſes, c'eſt la fauſſe application des façons de parler habituelles & communes. Celui à qui Louis XIV demandoit, *Quand accouchera votre femme?* & qui lui répondit, *Quand il plaira à votre majeſté*, ne ſongeoit qu'à parler reſpectueuſement, & plaçoit au haſard un propos d'habitude.

Eſt-il peureux? demandoit-on à un homme en parlant de ſon nouveau cheval. *Oh, point du tout; voilà trois nuits qu'il couche ſeul dans mon écurie.* Une femme diſoit de ſa petite fille qui avoit la fièvre, *Cette enfant-là a déraiſonné toute la nuit comme une grande perſonne.* On demandoit à un bourgeois, comment ſe portoit ſon enfant? *Vous lui faites bien de l'honneur*, répondit le bon homme, *il eſt mort hier au ſoir.* Un jeune libertin diſoit, *Il m'eſt mort pour cent-mille écus d'oncles, & je n'ai pas hérité d'un ſou*: ceci eſt pire qu'une bêtiſe. Un homme en voyant paſſer ſon médecin ſe détourna: on lui en demanda la raiſon; *Je ſuis honteux*, dit-il, *de paroître devant lui; il y a ſi long temps que je n'ai été malade!* Deux hommes ſe battoient l'épée à la main, l'un des deux avertit ſon adverſaire qu'il n'étoit pas en garde: *Que vous importe*, répondit l'autre, *pourvu que je vous tue? Que m'importe que je m'ennuie*, diſoit un autre, *pourvu que je m'amuſe?*

Ces derniers mots, dits par des gens d'eſprit, ſeroient de bonnes *Plaiſanteries*; & bien des mots de Fontenelle, à force d'être fins, auroient pu paſſer pour des bêtiſes, ſi on n'eût pas connu l'homme qui les diſoit: l'homme & le ton lèvent l'équivoque, & avertiſſent d'y penſer. Mais au fauſſ ſemblant de la bêtiſe, on ne fait que ſourire: & pour en rire de bon cœur on y veut la réalité.

L'ignorance fait dire plus de bêtiſes que la bêtiſe même: mais les traits d'ignorance ne ſont *plaiſants*, que lorſqu'ils portent ſur des choſes que tout le monde doit ſavoir, & qu'avec une légère attention à ce qu'on entend dire, on doit avoir appriſes; celui qui, en voyant un bateau ſi chargé que les bords étoient à fleur d'eau, diſoit, *Si la rivière devient un peu plus groſſe, ce bateau va couler à fond*, celui-là ignoroit ce que ſavent les gens du peuple. La femme qui, allant voir une éclipſe à l'Obſervatoire, diſoit à ſa compagnie, qui craignoit d'arriver trop tard; *M. de Caſſini eſt de mes amis, il voudra bien recommencer pour moi*, n'étoit pas une femme inſtruite: mais l'homme qui dans le même cas, diſoit, *Je ne crois pas que l'on s'aviſe de commencer l'éclipſe avant que le roi ſoit arrivé*, dut être jugé à la rigueur. On devoit bien plus d'indulgence à la nouvelle épouſée qui, revenant de l'autel, diſoit à ſon mari qui la menoit un peu trop vite: *De grâce, allons plus doucement; je pourrois faire une fauſſe couche.*

Une abſence d'eſprit reſſemble quelquefois à une privation abſolue; & de là vient que les gens diſtraits diſent ſort ſouvent des bêtiſes. Le caractère du Diſtrait n'eſt pas comique, parce que la diſtraction n'eſt pas un ridicule; mais ce caractère

Digitized by Google

eſt l'un des plus *plaiſants*, parce qu'il donne lieu à une infinité de diſparates imprévues. *Voilà*, dit le Diſtrait de la Bruyère, *la ſeule pantoufle que j'aye ſur moi*, en tirant de ſa poche celle qu'il avoit priſe, comme s'il eût parlé de ſon mouchoir : rien de plus imprévu, & auſſi rien de plus *plaiſant*.

Nous avons connu un homme célèbre dans ce genre, & pourtant reconnu pour un homme d'eſprit, & d'un eſprit ſi éclairé, que bien des gens ne pouvoient croire que ces abſences lui fuſſent naturelles. C'eſt lui qui, dans une promenade qu'il faiſoit avec ſes amis dans les environs de Florence, ſe trouvant ſur le ſoir à quatre milles de la ville, ſoutenoit qu'ils arriveroient avant la nuit : *Car*, diſoit-il, *au bout du compte, nous ſommes quatre, ce n'eſt qu'un mille pour chacun.* C'eſt lui qui, dans un hiver où le froid étoit à Paris d'une âpreté extraordinaire, diſoit à l'ambaſſadeur de Ruſſie, *Monſieur l'Ambaſſadeur, avez-vous des nouvelles de Peterſbourg? qu'y dit-on de ce froid?* C'eſt dans une abſence d'eſprit de cette eſpèce qu'un homme diſoit ; *J'ai juré de ne jamais entrer dans l'eau que je n'aye appris à nager.* C'eſt auſſi la ſeule manière de trouver naturelle cette réflexion d'un courtiſan de Louis XIV, ſur ce que Racine s'étoit fait enterrer à Port-Royal, *Il n'auroit jamais fait cela de ſon vivant.* Ainſi, pour un moment, la diſtraction, dans un homme d'eſprit, eſt l'équivalent de la bétiſe. La vanité en tient lieu auſſi, mais d'une autre manière, en attachant une importance, ou exceſſive ou excluſive, à ce qui l'intéreſſe. *C'eſt une terrible choſe que la peſte*, diſoit un homme préoccupé de ſa nobleſſe, *la vie d'un gentilhomme n'eſt pas en ſûreté.* Eh qui ſe croira exempt de dire une ſottiſe dans l'étourdiſſement de la vanité, puiſque Madame de Sévigné a été priſe ſur le fait ?

Plus la ſottiſe eſt à la fois réfléchie & groſſière, plus elle nous amuſe aux depens de celui à qui elle échappe. Qui ne riroit de la réflexion de ce bon ſuiſſe qui, en voyant ſur la pouſſière ſon camarade qui venoit d'avoir la tête emportée par un boulet de canon, diſoit triſtement : *Le pauvre diable ſera bien ſurpris demain de ſe trouver ſans tête.* Mais ce qui n'eſt pas concevable, & ce que toute la gravité d'un hiſtorien ſage peut à peine perſuader, c'eſt que la même bétiſe ait été dite dans une harangue méditée. Ce fut un chevalier Plager qui, félicitant la ville de Londres ſur les précautions qu'elle avoit priſes contre la fameuſe conſpiration des poudres, dit gravement que ſans cette vigilance des magiſtrats, *les citoyens auroient couru riſque de ſe trouver tous égorgés le lendemain, à leur réveil.* Paſſe encore pour le ſoldat ſuiſſe ; mais l'orateur du peuple anglois ! Il faut que Hume nous l'aſſûre ; & encore eſt-on tenté de croire que c'eſt un conte fait à plaiſir. (*M. MARMONTEL.*)

PLAISANTERIE, ſ. f. *Art de la Parole.* Le mot *Plaiſanter* ne ſignifie autre choſe dans ſon acception originelle, qu'Exciter à la joie quand on n'en a pas le ſujet décidé. Ce ne ſont pas ceux qui s'amuſent d'une aventure riſible qui *plaiſantent*, mais ceux qui, ſur quelque choſe de ſérieux ou d'indifférent, réveillent la gaîté & la joie par quelque idée divertiſſante Quoique nous n'ayons à conſidérer ici la *Plaiſanterie* que par raport aux Beaux-Arts, il nous paroît néceſſaire cependant d'en examiner en particulier les cauſes & les effets. On peut avoir deux ſortes principales de motifs ou d'occaſions de *plaiſanter* : on *plaiſante* ſimplement pour exciter la joie en ſoi-même ou dans les autres, ou pour produire un effet particulier & plus déterminé ; dans les deux cas, la *Plaiſanterie* peut être fort importante.

Dans les affaires ſérieuſes ou dans un travail pénible, ſouvent une *Plaiſanterie* délicate, jetée à propos & en paſſant, ranime, diſſipe l'ennui que pourroit cauſer une trop grande attention, & nous empêche de ſentir la laſſitude ; c'eſt ainſi qu'une récréation bien choiſie peut donner une nouvelle activité & des forces nouvelles à un eſprit enfoncé dans le travail. Voilà un des deux motifs de la *Plaiſanterie*.

Mais quelquefois on veut s'en ſervir comme d'un détour pour parvenir à de certaines vûes ; & alors on l'emploie particulièrement pour donner du ridicule aux perſonnes & aux choſes, ou pour arriver ſûrement à un but important, qu'on ne pourroit pas atteindre auſſi facilement, ou que peut-être on n'atteindroit point du tout. La *Plaiſanterie*, dans ce cas, peut encore être de grande conſéquence. Fort ſouvent une *Plaiſanterie* placée à propos eſt le moyen le plus ſûr de rendre inutiles les difficultés qu'un chicaneur ou qu'un ſophiſte nous oppoſe ; elle rend ſi petite la perſonne qui contredit nos vûes ou la difficulté qu'on nous préſente, qu'on n'y fait aucune attention. Socrate & Cicéron ſe ſont ſouvent ſervis de ce moyen avec le plus grand ſuccès. Quelquefois un ſimple badinage peut être très-propre à détruire de grands & nuiſibles préjugés qui ſe gliſſent dans la ſociété, & qui ont leur ſource dans les mœurs des hommes.

Dans les Beaux-Arts on fait deux uſages de la *Plaiſanterie* ; car ou l'on s'en ſert en paſſant dans un ouvrage ſérieux, ou l'on fait des pièces qui ſont *plaiſantes* d'un bout à l'autre. Mais avant de conſidérer l'uſage de la bonne *Plaiſanterie*, examinons-en les propriétés & les effets.

La *Plaiſanterie*, conſidérée dans ſa nature, conſiſte à dire ou à faire quelque choſe de *plaiſant* pour réjouïr les autres. Lorſqu'un vieillard parle d'amour à une jeune beauté, ſans intérêt perſonnel, mais pour la divertir, il *plaiſante* ; car s'il le faiſoit ſérieuſement, on pourroit dire qu'il eſt fou.

Digitized by Google

C'eſt en *plaiſantant* qu'Anacréon ſe repréſente lui-même tourmenté par l'Amour, & peint ſon cœur comme un nid rempli de petits Amours. Mais un jeune homme qui ſeroit véritablement amoureux, & qui peindroit ſon tendre martyre d'une manière riſible, ne *plaiſanteroit* pas, quoiqu'il fît rire à ſes dépens. Une même choſe peut être ſérieuſe ou badine, ſelon le but qu'on ſe propoſe. Celui qui dit quelque choſe de niais ou de ridicule, & qui croit dire quelque choſe de ſenſé, parle ſérieuſement; & la même choſe dite dans l'intention d'amuſer les autres, devient une *Plaiſanterie*.

Il paroît donc que la différence qu'il y a entre le Ridicule & le *Plaiſant*, ne conſiſte pas eſſenciellement dans le fond de la choſe, mais dans l'intention de celui de qui elle vient.

Nous avons remarqué qu'on peut avoir deux ſortes de vûes en *Plaiſantant*: on peut les avoir en même temps, mais nous les examinerons ſéparément. Les beaux-eſprits, tant anciens que modernes, ont bien ſenti le mérite de la *Plaiſanterie*, ſimple effet de la gaîté quand on s'en aquitte d'une manière convenable, comme je le dirai enſuite. En cela, auſſi bien qu'en pluſieurs autres choſes, je penſe comme Cicéron, qui égayoit ſouvent un ouvrage ſérieux par quelque *Plaiſanterie* agréable, mais toujours tendant à ſon but. « Nous ne devons jamais, dit-il (I. *Offic.* xxjx. » 103), agir légèrement, au haſard, inconſidé- » rément, & négligemment; car la nature nous » a formés en ſorte que nous ſemblons faits, non » pour les jeux & pour le badinage, mais pour » les choſes ſérieuſes & pour les occupations graves » & importantes: il nous eſt permis de faire » uſage des jeux & du badinage, mais comme du » ſommeil & du repos, après nous être aquités » des fonctions graves & ſérieuſes ». En effet, un âme gaie, & portée, après un travail ſérieux, à s'occuper des choſes amuſantes & à les conſidérer du côté le plus agréable, n'eſt pas une petite faveur du Ciel. Un homme gai ſe tire mieux des difficultés de la vie, qu'un homme grave & mélancolique; il a encore cet avantage qu'il n'eſt jamais abſolument méchant: il eſt inconteſtable qu'on voit beaucoup plus de mauvais ſujets ſérieux que de gais.

Ceux à qui la nature n'a donné qu'un foible penchant à la gaîté, peuvent l'augmenter & l'entretenir par des ouvrages comiques; ouvrages qui ſont capables de produire un grand effet ſur les perſonnes naturellement ſérieuſes, ou qui ont perdu leur gaîté par une trop grande application à des affaires importantes. Qui ignore combien ont d'influence ſur les mœurs les tables où règne la gaîté d'un badinage delicat? Non ſeulement on y ſatisfait un beſoin qui nous eſt commun avec les brutes, mais on y trouve encore un plaiſir ſalutaire à l'eſprit & au cœur. Cette gaîte eſt propre à perfectionner les Beaux-Arts & à réveiller vivement le goût de l'Honnête: & comme la Muſique étoit devenue un beſoin national chez les anciens arcadiens, pour adoucir la dureté de leur caractère; de même des ouvrages comiques, marqués au coin des Muſes & des Grâces, pourroient rendre de très-grands ſervices à une nation d'un caractère bouillant & trop grave: car la *Plaiſanterie* eſt un bon moyen pour peindre au naturel le caractère d'un homme ou d'un peuple. Si ces ouvrages ne ſervoient qu'à nous amuſer quelques inſtants, s'ils n'étoient que ce qu'Horace appelle *laborum dulce lenimen*, ne duſſent-ils enfin être employés que comme un calmant propre à appaiſer une douleur légère; ils ne laiſſeroient pas de mériter notre eſtime.

Grâces ſoient donc rendues à ces têtes joviales, dont l'eſprit badin ſoulage le nôtre, abrège nos heures fâcheuſes, & nous fournit des remèdes qui nous retirent de l'accablement, de la peine, ou du chagrin. Autant le philoſophe mépriſe celui qui cherche avec avidité les voluptueuſes & bruyantes orgies des faunes & des bacchantes, qui voudroit voir toutes les eaux de la terre changées en vin, & tous les lieux qu'il parcourt transformés en boſquets de Vénus; autant il eſtime les ris modeſtes qui l'attirent, quoique dans un bocage déſert, ſur les traces des Naïades folâtres.

Il eſt bon de remarquer que le véritable talent de *plaiſanter* eſt rarement le partage des eſprits légers, dont la gaîté fait le caractère dominant. Les meilleurs *Plaiſants* ſont ceux qui, par leur caractère grave & réfléchi, ſont portés à des occupations importantes. Le ſobre Cicéron, propre aux affaires du plus grands poids, pouvoit avec raiſon ſe moquer de l'incapable Antoine, qui avoit paſſé ſa vie dans la débauche & avec des libertins. En effet, cela ſe rencontre encore tous les jours, & il ſemble que la nature veuille montrer par là que la vraie *Plaiſanterie* & la gravité ont beaucoup d'affinité; mais la raillerie, qui a pour but de tourner la folie en ridicule & de décrier le vice, eſt d'une double importance. Un habile juge des Beaux-Arts remarque que la *Plaiſanterie* a une force invincible ſur les eſprits. La folie ſera immanquablement couverte de honte dans les lieux où la bonne *Plaiſanterie* la tournera en ridicule: ce ſeul moyen ne ſuffira pas pour guérir l'inſenſé, mais il préſervera du moins de la contagion celui qui n'en eſt pas encore infecté; c'eſt l'effet que peuvent produire en peu de temps les ouvrages comiques.

Il faudroit à préſent déterminer le vrai genre & l'eſprit de la *Plaiſanterie* convenable aux Beaux-Arts: mais nous dirons, comme Cicéron, *Cujus utinam artem aliquam haberemus!* Un allemand a voulu enſeigner l'art de *plaiſanter*, mais il faut bien ſe garder de croire qu'il nous l'ait appris. Il y a deux ſortes de *Plaiſanteries*, dit Cicéron, qui traite fort bien la choſe dans ſon excellent ouvrage ſur les devoirs de l'homme: l'une ignoble,

Digitized by Google

effrontée, méchante, obscène; l'autre élégante, polie, ingénieuse, agréable. Selon lui, on peut encore connoître la mauvaise *Plaisanterie*, non seulement à la bassesse du sujet & des expressions, mais encore à l'indécence & l'effronterie qu'elle renferme & qu'elle produit à propos ou à contretemps, comme quelque chose d'essenciel. La qualité propre de la bonne *Plaisanterie* est sans contredit ce que Cicéron en nomme le sel, qui n'est autre chose que cet esprit délicat qui peut mieux se sentir que s'exprimer. Moins les moyens dont on se sert pour rendre une chose *plaisante* frapent les yeux, plus ils sont subtils; moins les gens épais aperçoivent la *Plaisanterie*, plus elle a de sel. Veut-on faire paroître le *Plaisant* & le Risible d'une chose par des tournures ou des comparaisons dont on découvre la foiblesse sans qu'il soit nécessaire de réflechir? la *Plaisanterie* sera froide. Emploie-t-on pour cela des idées, des images plates, grossières, & à la portée des hommes les plus matériels? la *Plaisanterie* sera grossière. Consiste-t-elle dans des ressemblances recherchées, & qui, bien loin d'avoir des fondements naturels, ne s'appuient que sur des jeux de mots & autres choses semblables? elle sera forcée & dénuée de goût. Nous avons, hélas! une si grande foule de soi-disant poètes comiques en Allemagne, qu'il seroit aisé de citer des exemples de toutes les espèces de mauvaises *Plaisanteries*; on pourroit même tirer un parti avantageux de cette quantité de mauvaises *Plaisanteries*, si quelqu'un se donnoit la peine de les présenter aux jeunes poètes comme des échantillons d'une manière de *plaisanter* qu'ils doivent bien se garder d'adopter. Jusqu'à présent nous ne pouvons pas dire que la *Plaisanterie* délicate soit un don bien commun parmi nos meilleures têtes allemandes.

Les anciens croyoient que ce que les grecs appeloient *Sel attique*, & les latins *Urbanité*, n'étoit autre chose que ce que la bonne compagnie & les gens de bon goût regardent comme la bonne *Plaisanterie*; mais la plupart de nos jeunes poètes qui entrent dans le monde après avoir passé bien du temps dans une école obscure ou dans une université, où souvent encore ils auront employé la plus grande partie de leurs jours à des occupations frivoles, s'imaginent posséder le talent de la *Plaisanterie*, parce qu'ils sont d'une humeur enjouée. Nous ne manquons pas cependant absolument de ces génies qui peuvent badiner avec goût. Il y a déja plus de deux-cents ans que le savant jurisconsulte, Jean Fichart de Strasbourg, faisoit honneur à l'Allemagne par sa manière délicate de *plaisanter*. Lorsque la Littérature allemande étoit encore au berceau, Logan & Wernike montrèrent en même temps qu'ils avoient l'idée du bon goût qui doit régner dans la *Plaisanterie*; mais Hagedorn a dans ce point, comme dans plusieurs autres, su le premier saisir & suivre le sentier du bon goût. Liscor, Rost, & Rabner sont assez connus, aussi bien que Zacharie. Combien ce dernier n'a-t-il pas fait paroître de talent pour la fine *Plaisanterie*, dans ses intéressants ouvrages comiques? Vieland s'est montré prodigue dans les preuves qu'il nous a données de ses talents pour ce genre; c'est dommage que sa muse ait perdu beaucoup de son ancienne pudeur par le commerce de Faunes libertins; que ce grand génie qui, par ses talents extraordinaires, égale tout ce que je connois de plus rare, me pardonne, si j'avoue ici sincèrement que je n'ai jamais pu comprendre, comment son esprit mâle & vigoureux a pu permettre à son imagination de s'oublier comme elle a fait en quelques endroits de ses ouvrages comiques; ne devoit-il pas regarder le rare talent de *plaisanter*, qu'il possédoit au suprême degré & dont il s'est servi heureusement dans plusieurs endroits de ses écrits, comme un don précieux que la nature ne lui avoit pas fait pour exciter ses lecteurs à des désordres, qui n'ont déja que trop d'attraits en eux-mêmes? A coup sûr on ne rend pas service à la Jeunesse par de telles séductions; & des êtres épuisés par la volupté valent-ils la peine qu'un homme d'esprit les aide à réchauffer leur imagination? (*M. Sulzer.*)

PLAISIR, DÉLICE, VOLUPTÉ. *Synonymes.* L'idée de *Plaisir* est d'une bien plus vaste étendue que celle de *Délice* & de *Volupté*, parce que ce mot a raport a un plus grand nombre d'objets que les deux autres. Ce qui concerne l'esprit, le cœur, les sens, la fortune, enfin tout est capable de nous procurer du *Plaisir*. L'idée de *Délice* enchérit par la force du sentiment sur celle du *Plaisir*; mais elle est bien moins étendue par l'objet: elle se borne proprement à la sensation, & regarde surtout celle de la bonne chère. L'idée de *Volupté* est toute sensuelle, & semble désigner, dans les organes, quelque chose de délicat qui raffine & augmente le goût.

Les vrais philosophes cherchent le *Plaisir* dans toutes leurs occupations, & ils s'en font un de remplir leur devoir. C'est un *Délice* pour certaines personnes de boire à la glace, même en hiver; & cela est indifférent pour d'autres, même en été. Les femmes poussent ordinairement la sensibilité jusqu'à la *Volupté:* mais ce moment de sensation ne dure guère; tout est chez elles aussi rapide que ravissant.

Tout ce que je viens de dire ne regarde ces mots que dans le sens où ils marquent un sentiment ou une situation gracieuse de l'âme. Mais ils ont encore, surtout au pluriel, un autre sens, selon lequel ils expriment l'objet ou la cause de ce sentiment; comme quand on dit d'une personne qu'Elle se livre entièrement aux *Plaisirs*, qu'Elle jouït des *Délices* de la campagne, qu'Elle se plonge dans les *Voluptés*. Pris dans ce dernier sens, ils ont également, comme dans l'autre, leurs

leurs différences & leurs délicateſſes particulières. Alors le mot de *Plaiſir* a plus de raport aux pratiques perſonnelles, aux uſages, & aux paſſe-temps; tels que la table, le jeu, les ſpectacles, & les galanteries. Celui de *Délices* en a davantage aux agrémens que la nature, l'art, & l'opulence fourniſſent; telles que de belles habitations, des commodités recherchées, & des compagnies choiſies. Celui de *Voluptés* déſigne proprement des excès qui tiennent de la molleſſe & du libertinage, recherchés par un goût outré, aſſaiſonnés par l'oiſiveté, & préparés par la dépenſe; tels qu'on dit avoir été ceux où Tibère s'abandonnoit dans l'île de Caprée. *Voyez* CONTENTAMANT, JOIE, SATISFACTION, PLAISIR. *Synonymes.* (*L'abbé* GIRARD.)

*PLAN, ſ. m. *Belles-Lettres.* Ce terme, emprunté de l'Architecture & appliqué aux ouvrages d'eſprit, ſignifie les premiers linéamens qui tracent le deſſin d'un ouvrage, ſon étendue circonſcrite, ſon commencement, ſon milieu, ſa fin, la diſtribution & l'ordonnance de ſes parties principales, leur raport, leur enchaînement.

Ce doit être le premier travail de l'orateur, du poëte, du philoſophe, de l'hiſtorien, de tout homme qui ſe propoſe de faire un Tout qui ait de l'enſemble & de la régularité.

Un homme qui n'écrit que de caprice, & par penſées détachées, comme Montaigne dans ſes *Eſſais*, peut n'avoir qu'une intention générale; il eſt diſpenſé de ſe tracer un *Plan*. Mais dans un ouvrage où tout doit ſe lier, ſe combiner comme dans une montre, pour produire un effet commun, eſt-il prudent de ſe livrer à ſon génie, ſans avoir ſon *Plan* ſous les yeux? c'eſt cependant ce qui arrive aſſez ſouvent aux jeunes écrivains, & ſurtout dans le genre où ce premier travail, bien médité, ſeroit le plus indiſpenſable.

Pénétrons dans le cabinet d'un poëte habile & ſage, & voyons-le occupé du choix & de la diſpoſition d'un ſujet.

Parmi cette foule d'idées que la lecture & la réflexion lui préſentent, il lui vient celle d'un uſurpateur, qui, de deux enfans nourris enſemble, ne ſait plus lequel eſt ſon fils, ou le fils du roi légitime dont il veut éteindre la race.

Le poëte, dans cette maſſe d'idées, voit d'abord un ſujet tragique; il la pénètre, la dévelope; & voici à peu près comment.

Ces deux enfans peuvent avoir été confondus par leur nourrice; mais la nourrice n'eſt plus, on eſt sûr que le ſecret de l'échange eſt enſeveli avec elle: le nœud n'a plus de dénouement. Si cette femme eſt vivante & ſuſceptible de crainte, l'action ne peut plus être ſuſpendue: l'aſpect du ſupplice fera tout avouer à ce témoin foible & timide. Le poëte établit donc le caractère de la nourrice comme la clef de la voûte. Elle adore le ſang de ſes maîtres, déteſte celui du tyran, brave la mort, & s'obſtine au ſecret. Ce n'eſt pas tout: ſi le tyran n'eſt qu'ambitieux & cruel, ſa ſituation n'eſt pas aſſez pénible. Il peut même être barbare au point d'immoler ſon fils, plus tôt que de riſquer que ſon ennemi lui échape, & trancher ainſi le nœud de l'intrigue. Que fait le poëte? Au puiſſant motif de faire périr l'héritier du trône, il oppoſe l'amour paternel, ce grand reſſort de la nature; & voyez comme ſon ſujet devient pathétique & fécond. Le tyran va, ſur des lueurs de ſentimens, ſur des ſoupçons & des conjectures, balancer entre ſes deux victimes & les menacer tour à tour. Mais ſi l'un des deux princes étoit beaucoup plus intéreſſant que l'autre par ſon caractère, il n'y auroit plus cette alternative de crainte qui met l'âme des ſpectateurs à l'étroit, & qui rend cette eſpèce de ſituation plus vive & plus preſſante: le poëte, qui veut qu'on frémiſſe pour tous les deux tour à tour, les fait donc vertueux l'un & l'autre; & dès-lors, non ſeulement le tyran ne ſait plus lequel préférer pour ſon fils, mais lorſqu'il veut ſe déterminer, aucun des deux ne conſent à l'être. De cette combinaiſon de caractères naiſſent, comme d'elles mêmes, ces belles ſituations qu'on admire dans *Héraclius*.

Devine, ſi tu peux, & choiſis ſi tu l'oſes . . . .
O malheureux Phocas! ô trop heureux Maurice!
Tu retrouves deux fils pour mourir après toi;
Et je n'en puis trouver pour régner après moi.

Comment s'eſt fait le double échange qui a trompé deux fois le tyran? ſur quels indices chacun des deux princes peut-il ſe croire Héraclius? par quel moyen Phocas les va-t-il réduire à la néceſſité de décider ſon choix? quel incident, au fort du péril, tranchera le nœud de l'intrigue & produira la révolution? Tout cela doit s'arranger dans la penſée du poëte comme l'eût diſpoſé la nature elle-même, ſi elle eût combiné ce beau *Plan*. C'eſt ainſi que travailloit Corneille. Il ne faut donc pas s'étonner ſi l'invention du ſujet lui coutoit plus que l'exécution.

Quant la fable n'a pas été conçue avec cette méditation profonde, on s'en aperçoit au défaut d'harmonie & d'enſemble, à la marche incertaine & laborieuſe de l'action, à l'embarras des dévelopemens, au mauvais tiſſu de l'intrigue & à une certaine répugnance que nous avons à ſuivre le fil des évènemens.

La marche d'un poëme, quel qu'il ſoit, doit être celle de la nature, c'eſt à dire, telle qu'il nous ſoit facile de croire que les choſes ſe ſont paſſées comme nous les voyons. Or dans la nature les idées, les ſentimens, les mouvemens de l'âme ont une génération qui ne peut être renverſée. Les évènemens ont de même une ſuite, une liaiſon

que le poète doit obſerver, s'il veut que l'illuſion ſe ſoutienne. Des incidents détachés l'un de l'autre, ou maladroitement liés, n'on plus aucune vraiſemblance. Il en eſt du moral comme du phyſique, & du merveilleux comme du familier : pour que la contexture de la fable ſoit parfaite, il faut qu'elle ne tienne au dehors que par un ſeul bout. Tous les incidents de l'intrigue doivent naître ſucceſſivement l'un de l'autre, & c'eſt la continuité de la chaîne qui produit l'ordre & l'unité. Les jeunes gens, dans la fougue d'une imagination pleine de feu, négligent trop cette règle importante : pourvu qu'ils excitent du tumulte ſur la Scène, & qu'ils forment des tableaux frapants, ils s'inquiètent peu des liaiſons, des gradations, & des paſſages. C'eſt par là cependant qu'un poète eſt le rival de la nature, & que la fiction eſt l'image de la vérité.

(?) Le *Plan* d'une bonne comédie me ſemble au moins auſſi difficile à former que celui d'une tragédie; & j'avoue que dans aucun genre il n'eſt aucun *Plan* qui m'étonne autant que celui du *Tartufe*.

Le *Plan* du Poème épique eſt plus vaſte, mais moins géné : le génie du poète, affranchi de la règle des unités, s'y trouve infiniment plus libre. Mais cette aiſance elle-même eſt la cauſe des écarts où il s'abandonne, & du froid que des épiſodes trop inutiles & trop fréquents répandent dans ſon action. Enchaîner les évènements, les faire naître les uns des autres, les faire tous ſervir à nouer l'action & à graduer l'intérêt; voilà les lois que l'inventeur doit s'impoſer, lorſqu'il conçoit & médite ſon *Plan;* & à cet égard, nous avons des romans mieux conçus que les plus beaux poèmes.

En Eloquence, la méthode eſt la même pour la génération des idées, pour la gradation du pathétique, pour l'ordre, le raport, & l'enchaînement des parties, enfin pour la tendance des moyens à un but commun; mon reſpect pour Cicéron, que je conſulte comme un oracle toutes les fois qu'il s'agit de ſon art, ne m'empêche pas de différer ici de ſon opinion ſur l'ordonnance du diſcours. Il veut que l'orateur, en diſtribuant ſes moyens, en choiſiſſe de fermes pour le commencement, garde les plus forts pour la fin, & qu'au milieu, comme dans la foule, il faſſe paſſer les plus foibles. Il me ſemble au contraire que toute ſucceſſion du fort au foible eſt vicieuſe; & que l'attention ſe ralentit, comme l'intérêt diminue, ſi l'on ne ſe ſent pas mené graduellement du plus foible au plus fort.

Il eſt ſans doute important de donner, dès l'entrée, une haute idée de ſon ſujet, une opinion favorable & impoſante de ſa cauſe; mais on le peut en annonçant cette progreſſion de moyens, & en prévenant l'Auditoire ſur l'accumulation des preuves & ſur l'accroiſſement des forces qu'on s'engage à développer. J'appliquerai donc, à l'ordonnance du diſcours & à l'économie de la preuve elle-même, ce que dit Cicéron en parlant de l'exorde : *Nihil eſt in naturâ rerum quod ſe univerſum profundat & quod totum repentè evolet. Sic omnia quæ fiunt quæque aguntur acerrimè, lenioribus principiis natura ipſa pertexuit.*

Dans la nature tous les commencements ſont foibles : on doit s'attendre que l'art procèdera comme elle, & ménagera ſes moyens. Mais des moyens foibles ne ſont pas des moyens faux. Ceux-ci jamais, Cicéron en convient, ne doivent entrer dans la cauſe. Il ne s'agit que du plus ou moins de vraiſemblance, ou du plus ou moins d'impulſion. Or ſoit qu'on agiſſe ſur l'entendement ou ſur la volonté, ſur l'eſprit ou ſur l'âme, je crois que dans un *Plan* il faut diſtribuer ſes forces, de manière que la perſuaſion, l'émotion, l'intérêt, la lumière, la chaleur, aillent en croiſſant du commencement à la fin.

La ſeule exception que j'y trouve, eſt le cas où, dans la réplique, on auroit à vaincre dans les eſprits une forte prévention, une perſuaſion profonde que l'adverſaire y auroit laiſſée : alors c'eſt comme un poſte, dans un champ de bataille, qu'il s'agit d'abord d'emporter, & à l'attaque duquel on eſt obligé d'employer ce qu'on a de plus vigoureux. Mais lorſqu'une circonſtance pareille n'oblige pas de renverſer la progreſſion naturelle des idées, des ſentiments, des procédés enfin de l'Eloquence; je penſerois qu'on devroit toujours aller du foible au fort, & graduer ainſi ſans ceſſe l'attention, la perſuaſion, l'émotion de l'auditeur.

Du reſte, il n'en eſt pas du *Plan* d'un plaidoyer comme de celui d'un ſermon ou d'une harangue. Dans celui-ci (qu'on me permette la comparaiſon), l'orateur, comme le danſeur, eſt le maître de ſe donner l'attitude, les mouvements, les développements qui lui ſont favorables; & il paſſe de l'un à l'autre avec une pleine liberté. Dans le plaidoyer au contraire l'orateur reſſemble au lutteur : ſon action eſt ſouvent commandée & contrainte par celle de ſon adverſaire; & par une comparaiſon plus noble. Quintilien nous fait voir que ſes diſpoſitions, ſon ordre de bataille, doivent s'accommoder au poſte, aux mouvements, & aux forces de l'ennemi. *Voyez* RHETORIQUE.) (*M.* MARMONTEL.)

(N.) PLATIASME, ſ. m. Ce mot vient du grec πλατὺς, *latus*, large; d'où πλατειάζω, *os dilato*, ou *ore in latum diducto loquor;* & enfin le nom πλατειασμὸς, manière de parler en ouvrant beaucoup la bouche.

Le *Platiaſme* eſt donc un vice de prononciation, qui conſiſte à parler la bouche fort ouverte, en pouſſant au dehors de grands ſons, mais confus & inarticulés; de ſorte qu'on entend en effet le bruit, mais ſans pouvoir y rien diſtinguer.

Le *Platiaſme* n'eſt point un vice de nature : c'eſt un vice de négligence, ou peut-être d'affectation; car il eſt poſſible que ceux qui parlent ainſi, s'imaginent que ces ſons éclatants donnent à leur parole de la force & de la majeſté : mais

Digitized by Google

cela n'eſt propre au contraire qu'à lui ôter ſa perfection la plus eſſencielle, l'articulation de la voix, qui dès lors n'eſt plus qu'une image confuſe, infidèle, & inutile de la penſée.

C'eſt donc un défaut que doivent éviter avec ſoin ceux ſurtout qui parlent en public : car il ne faut que quelques mots prononcés de la ſorte, pour faire perdre à l'auditeur le ſens de toute une période ; & pluſieurs périodes manquées par ce défaut de prononciation, rompent la chaîne de tout un diſcours, empêchent qu'on n'en ſuive le plan, qu'on n'en ſaiſiſſe le but, qu'on n'en retienne quelque choſe de net & de précis.

Les muſiciens mêmes, chez qui ce défaut eſt bien plus ordinaire, parce qu'ils ſont plus occupés des tons que des articulations, gagneroient infiniment à éviter le *Platiaſme* : la Muſique eſt d'autant plus belle, qu'elle eſt mieux adaptée aux paroles ; eh comment juger de cet accord ſi précieux, ſi une mauvaiſe prononciation dérobe les paroles à l'oreille la plus attentive ? Tout Paris prodiguoit *récemment* ſon admiration à une cantatrice diſtinguée, parce qu'à toutes les autres parties requiſes pour la perfection du chant elle ajoutoit le mérite d'une articulation nette, franche, & bien prononcée. (*M. BEAUZÉE.*)

PLEIN, REMPLI. *Synonymes.*

Il n'en peut plus tenir dans ce qui eſt *plein*. On n'en peut pas mettre davantage dans ce qui eſt *rempli*. Le premier a un raport particulier à la capacité ; & le ſecond, à ce qui doit être reçu dans cette capacité.

Aux noces de Cana, les pots furent *remplis* d'eau ; & par miracle, ils ſe trouvèrent *pleins* de vin. (*L'abbé GIRARD.*)

PLÉONASME, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt une figure de Conſtruction, diſent tous les grammairiens, qui eſt oppoſée à l'*Ellipſe* ; elle ſe fait lorſque dans le diſcours on met quelque mot qui eſt inutile pour le ſens, & qui étant ôté laiſſe le ſens dans ſon intégrité. C'eſt ainſi que s'en explique l'auteur du *Manuel des grammairiens*, *part. I*, *chap.* xiv, *n°.* 6. « Il y a *Pléonaſme*, dit du » Marſais (*article* FIGURE), lorſqu'il y a dans » la phraſe quelque mot ſuperflu, en ſorte que le » ſens n'en ſeroit pas moins entendu, quand ce » mot ne ſeroit pas exprimé ; comme quand on » dit, *je l'ai vu de mes ieux*, *Je l'ai entendu de* » *mes oreilles*, *J'irai moi-même : mes ieux*, *mes* » *oreilles*, *moi-même*, ſont autant de *Pléonaſmes* ». Sur le vers 212 du liv. 1. de l'Énéide,

Talia voce refert, &c,

Servius s'explique ainſi πλεονασμὸς, *eſt*, *qui fit quoties adduntur ſuperflua*, *ut alibi*, vocemque his auribus hauſi : *Terentius* ; His oculis egomet vidi.

C'eſt d'après cette notion généralement reconnue que l'on a donné à cette figure le nom de *Pléonaſme*, qui eſt grec : πλεονασμὸς, de πλεονάζειν, *redundare* ou *abundare* ; R. πλέος ; *plenus* ; en ſorte que le mot de *Pléonaſme* ſignifie ou *Plénitude* ou *Superfluité*.

Si on veut, comme on le doit, entendre le mot de *Pléonaſme* dans le premier ſens ; c'eſt une figure de Syntaxe, par laquelle on ajoûte, à une phraſe, des mots qui paroiſſent ſuperflus par raport à l'intégrité grammaticale, mais qui ſervent pourtant à y ajouter des idées acceſſoires ſurabondantes, ſoit pour y ajouter de la clarté, ſoit pour en augmenter l'énergie.

Si on prend le terme de *Pléonaſme* dans le ſecond ſens, dans le ſens de *Superfluité* ; c'eſt un véritable défaut, qui tend à la Battologie (*Voyez* BATTOLOGIE). C'eſt au fonds ce qu'on nomme généralement Périſſologie. *Voyez* PÉRISSOLOGIE.

Il me ſemble 1°. que c'eſt un défaut dans le langage grammatical, de déſigner par un ſeul & même mot deux idées auſſi oppoſées, que le ſont celle d'une figure de Conſtruction & celle d'un vice d'Élocution. A la bonne heure, qu'on eût laiſſé à la figure le nom de *Pléonaſme*, qui marque ſimplement *Abondance* & *Richeſſe* : mais il falloit déſigner la ſuperfluité des mots dans chaque phraſe par un autre terme ; par exemple, celui de *Périſſologie*, qui eſt connu, devroit être employé ſeul dans ce ſens. Ce terme vient de περισσὸς, *ſuperfluus*, & de λόγος, *dictio* ; & l'adjectif περισσὸς a pour racine l'adverbe περὶ, *outre meſure*. Je ferai uſage de cette remarque dans le reſte de l'article.

2°. Si c'eſt un défaut de n'avoir employé qu'un même nom pour deux idées ſi diſparates, celui de vouloir les comprendre ſous une même définition eſt bien plus grand encore, & c'eſt cependant en quoi ont peché les grammairiens même les plus exacts, comme on peut le voir par le début de cet article. Il faut donc tâcher de ſaiſir & d'aſſigner les caractères diſtinctifs de la figure appelée *Pléonaſme*, & du vice de ſuperfluité que j'appelle *Périſſologie*.

1. Il y a *Pléonaſme*, lorſque des mots, qui paroiſſent ſuperflus par raport à l'intégrité du ſens grammatical, ſervent pourtant à y ajouter des idées acceſſoires ſurabondantes, qui y jettent de la clarté ou qui en augmentent l'énergie. Quand on lit dans Plaute (*Milit.*), *Simile ſomnium ſomniavit*, le mot *ſomnium*, dont la force eſt renfermée dans *ſomniavit*, ſemble ſurabondant par raport à ce verbe : mais il y eſt ajouté comme ſujet de l'adjectif *ſimile*, afin que l'idée de cette ſimilitude ſoit raportée ſans équivoque à celle du ſonge, *ſimile ſomnium* ; c'eſt un *Pléonaſme* accordé à la clarté de l'expreſſion.

Quand on dit, *Je l'ai vu de mes ieux*, ces mots *de mes ieux* ſont effectivement ſuperflus par raport au

ſens grammatical du verbe *j'ai vu*, puiſqu'on ne peut jamais voir que des ieux, & que qui dit *j'ai vu*, dit aſſez que c'eſt par les ieux, & de plus que c'eſt par les ſiens; ainſi, il y a, grammaticalement parlant, une double ſuperfluité : mais ce ſuperflu grammatical ajoûte des idées acceſſoires qui augmentent l'énergie du ſens, & qui font entendre qu'on ne parle pas ſur le raport douteux d'autrui, ou qu'on n'a pas vu la choſe par haſard & ſans attencion, mais qu'on l'a vue avec réflexion, & qu'on ne l'aſſûre que d'après ſa propre expérience bien conſtatée; c'eſt donc un *Pléonaſme* néceſſaire à l'énergie du ſens. « Cela eſt fondé en raiſon, dit Vaugelas (*Remarq.* 160) », parce que, lorſque nous voulons » bien aſſûrer & affirmer une choſe, il ne ſuffit pas » de dire ſimplement *je l'ai vu*, puiſque bien ſouvent il nous ſemble avoir vu des choſes, que ſi » l'on nous preſſoit de dire la vérité nous n'oſerions l'aſſûrer. Il faut donc dire *Je l'ai vu de* » *mes ieux*, pour ne laiſſer aucun ſujet de douter » que cela ne ſoit ainſi : tellement qu'à le bien » prendre (cette concluſion eſt remarquable), il » n'y a point là de mots ſuperflus; puiſqu'au contraire ils ſont néceſſaires pour donner une pleine » aſſûrance de ce que l'on affirme. En un mot, » il ſuffit que l'une des phraſes diſe plus que » l'autre pour éviter le vice du *Pléonaſme* (c'eſt à » dire, la *Périſſologie*), qui conſiſte à ne dire qu'une » même choſe en paroles différentes & oiſives, » ſans qu'elles ayent une ſignification ni plus étendue ni plus forte que les premières ».

Le *Pléonaſme* d'énergie eſt très-commun dans la langue hébraïque; & il ſemble en faire un caractère particulier & propre, tant l'uſage en eſt fréquent & néceſſaire!

1°. Un nom conſtruit avec lui-même, comme *eſclave des eſclaves*, *cantique des cantiques*, *vanité des vanités*, *flamme de flamme*, *les ſiècles des ſiècles*, &c, eſt un tour très-ordinaire dans la langue ſainte, & une ſuperfluité apparente de mots: mais ce *Pléonaſme* eſt très-énergique, & il ſert à ajouter au nom l'idée de ſa propriété caractériſtique dans un grand degré d'intenſité; c'eſt comme ſi on diſoit, *très-vil eſclave*, *cantique excellent*, *vanité exceſſive*, *flamme très-ardente*, *la totalité des ſiècles* ou *l'éternité*.

2°. Rien de plus inutile en apparence à la pléniſude du ſens grammatical que la répétition de l'adjectif ou de l'adverbe; mais c'eſt un *Pléonaſme* adopté dans la langue hébraïque, pour remplacer ce qu'on appelle dans les autres le *Superlatif abſolu*. *Voyez* IDIOTISME & SUPERLATIF.

3°. Un autre *Pléonaſme* eſt encore uſité dans le même ſens ampliatif; c'eſt l'union de deux mots ſynonymes par la conjonction copulative; comme *Verba oris ejus iniquitas & dolus* (*Pſ.* 35, *vulg.* 36, *hebr. v.* 4), c'eſt à dire, *verba oris ejus iniquiſſima*.

4°. Mais ſi la conjonction réunit le même mot à lui-même, c'eſt un *Pléonaſme* qui marque diverſité. *In corde & corde loquuti ſunt* (*Pſ.* 11. *vulg.* 12, *hebr. v.* 3), c'eſt à dire, *cum diverſis ſenſibus*, *quorum alter eſt in ore*, *alter in mente*. Nous diſons de même en françois, au moins dans le ſtyle ſimple, *Il y a coutume & coutume*, *Il y a donner & donner*, pour marquer la diverſité des coutumes & des manières de donner; c'eſt dans notre langue un *hébraïſme*.

5°. Si le même nom eſt répété de ſuite ſans conjonction & ſans aucun changement de forme, c'eſt un *Pléonaſme* qui renferme quelquefois en hébreu l'article diſtributif *chaque*, ou l'article collectif *tout* : ישראל איש איש מכית (*Iſrael aiſſ aiſſ mebit*, en liſant comme Maſclef); ce que les Septante ont traduit par ἄνθρωπος ἄνθρωπος τῶν υἱῶν Ἰσραήλ, *homo homo filiorum Iſrael*, & la vulgate, *homo quilibet de domo Iſrael* (*Lev.* xvij. 3); ce qui eſt le véritable ſens de l'hébraïſme. D'autres fois cette répétition eſt purement emphatique : אלי אלי (*ali*, *ali*), *Deus meus*, *Deus meus*; ce *Pléonaſme* marque l'ardeur de l'invocation. Nous imitons quelquefois ce tour hébraïque dans la même vûe : on ne ſauroit lire ſans la plus vive émotion ce qu'a écrit l'auteur du *Télémaque* (*liv. XI*) » ſur les acclamations des peuples de l'Heſpérie au ſujet de la paix; & la jonction de ces deux mots, *la paix*, *la paix*, qui ſe trouve juſqu'à trois fois dans l'eſpace de quatre à cinq lignes, donne au récit un feu qui porte l'embraſement dans l'imagination & dans l'âme du lecteur.

6°. C'eſt un uſage très-ordinaire de la langue hébraïque de mettre l'infinitif du verbe avant le verbe même : אכל תאכל (*achal tachal*), *comedere* ou *comedendo comedes* (*Gen.* 2, 16), מות תמות (*mouth thamouth*), *mori* ou *moriendo morieris* (*Ib.* 2, 17). Quelques grammairiens prétendent que c'eſt dans ces exemples une pure *Périſſologie*, & que l'addition de l'infinitif au verbe n'ajoûte à ſa ſignification aucune idée acceſſoire. Pour moi, j'ai peine à croire qu'une phraſe eſſenciellement vicieuſe ait pu être dans la langue ſainte d'un uſage ſi fréquent ſans aucune néceſſité. Je dis *d'un uſage fréquent*; car rien de plus commun que ce tour dans les livres ſacrés: & j'ajoûte que ce ſeroit *ſans aucune néceſſité*, parce que la conjugaiſon ſimple fourniſſoit la même idée. Qu'on y prenne garde; l'uſage des langues eſt beaucoup moins aveugle qu'on ne le penſe, & jamais il n'autoriſe ſans raiſon une locution irrégulière : il faut, pour mériter l'approbation univerſelle, qu'elle ſupplée à quelque formation que l'analogie de la langue ne donne point, comme ſont nos temps compoſés par le moyen des auxiliaires *avoir*, *venir*, *devoir*, *aller*: ou qu'elle renferme quelque idée acceſſoire dont ne ſeroit pas ſuſceptible la locution régulière, tels que ſont les *Pléonaſmes* dont il s'agit ici. Le Clerc cependant (*Art. critic. part II*, *ſect. I*, *cap.* 4, *nn.* 3, 4, 5) ſoutient que cette addition de l'in-

Digitized by Google

ſinitif au verbe n'a en hébreu aucune énergie propre : *Hæc additio ejuſdem verbi.... nullam habet in hebraicâ.... linguâ emphaſin.* Mais il faudroit, avant d'adopter cette opinion, répondre à ce que je viens d'obſerver ſur la circonſpection de l'uſage qui n'autoriſe jamais une locution irrégulière ſans un beſoin réel d'analogie ou d'énergie. Si d'ailleurs on s'en raporte au moyen propoſé par Le Clerc, il me ſemble qu'il ne lui fournira pas une concluſion favorable : *Res..... certa erit*, dit-il, *de hebraicâ, ſi quis expendat loca ſcripturæ in quibus occurrit ea phraſis.* N'eſt-il pas évident que *comedendo comedes* ne ſignifie pas ſimplement *vous mangerez*, mais *vous aurez toute liberté de manger, vous mangerez librement, tant & ſi ſouvent que vous voudrez?* C'eſt la même énergie dans *moriendo, morieris*; cela ne veut pas dire ſimplement *vous mourrez*; mais la répétition de l'idée de mort donne à l'affirmation énoncée par le verbe une emphaſe particulière, *Vous mourrez certainement, infailliblement, indubitablement* : & de là vient que pour donner plus de poids à l'affirmative contraire ou à la négation de cette ſentence, le ſerpent employa le même *Pléonaſme* : לא מות תמתון (*la mouth thamouthoun*) *nequaquam moriendo moriemini* (*Gen.* 3, 4), Il eſt certain que vous ne mourrez point. *Voyez* au ſurplus la Grammaire hébraïque de Maſclef, *chap.* xxiv, §. 5, 8, 9; *chap.* xxv, §. 8; & *chap.* xxvj, §. 7, 8.

II. J'avoue néanmoins qu'il ſe rencontre, & même aſſez ſouvent, de ces répétitions identiques où nous ne voyons ni emphaſe ni énergie. Dans ce cas, il faut diſtinguer entre les langues mortes & les langues vivantes, & ſoudiſtinguer encore entre les langues mortes dont il nous reſte peu de monuments, comme l'hébreu, & les langues mortes dont nous avons conſervé aſſez d'écrits pour en juger avec plus de certitude, comme le grec & le latin.

Par raport à l'hébreu, quand nous n'appercevons pas les idées acceſſoires que la répétition identique peut ajouter au ſens, il me ſemble qu'il eſt raiſonnable de penſer que cela vient de ce que nous n'avons plus aſſez de ſecours pour entendre parfaitement la locution qui ſe préſente; & c'eſt d'ailleurs un hommage que nous devons à la majeſté de l'Écriture ſainte & à l'infaillibilité du S. Eſprit qui en eſt le principal auteur.

Pour les autres langues mortes, il eſt encore bien des cas où nous devons avoir par équité la même réſerve; & c'eſt principalement quand il s'agit de phraſes dont les exemples ſont très-rares. Mais en général nous ne devons faire aucune difficulté de reconnoître la *Périſſologie*, même dans les meilleurs écrivains de l'antiquité, comme nous la trouvons ſouvent dans les modernes.

1°. Nous entendons aſſez le grec & le latin pour en diſcuter le grammatical avec certitude; & peut-être Démoſthène & Cicéron ſeroient-ils ſurpris, s'ils revenoient parmi nous & que nous puſſions communiquer avec eux, des progrès que nous avons faits dans l'intelligence de leurs écrits, quoique nous ne puiſſions pas parler comme eux.

2°. Le reſpect que nous devons à l'Antiquité n'exige pas de nous une adoration aveugle. Les anciens étoient hommes comme les modernes; ſujets aux mêmes mépriſes, aux mêmes préjugés, aux mêmes erreurs, aux mêmes fautes : oſons croire une fois que Virgile n'entendoit pas mieux ſa langue & n'étoit pas plus châtié dans ſon ſtyle que ne l'étoit notre Racine; & Racine n'a point été entièrement diſculpé par l'abbé des Fontaines, qui s'étoit chargé de le venger contre les Remarques de l'abbé d'Olivet. Diſons donc que le *ſic ore loquutus* de Virgile, & mille autres phraſes pareilles de ce poète & des autres écrivains du bon ſiècle, ne ſont que des exemples de *Périſſologie*, & des défauts réels plus tôt que des tours figurés. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PLOQUE, ſ. f. Πλοκὴ, *nexus*. Ce mot, uſité chez quelques rhéteurs & abandonné par le plus grand nombre, peut être regardé comme le nom d'une figure de diction par conſonnance phyſique, qui réunit des mots matériellement ſemblables mais différents quant au ſens. Ce ſeroit en ce cas une dénomination générique, qui comprendroit deux eſpèces, l'Antanaclaſe & la Syllepſe. *Voyez* ANTANACLASE, SYLLEPSE. (*M. BEAUZÉE.*)

PLURIEL, LE, adj. C'eſt un terme particulièrement propre à la Grammaire, pour caractériſer un des nombres deſtinés à marquer la quotité. (*Voyez* NOMBRE). On dit aujourdhui, Le nombre *pluriel*, Une terminaiſon *plurielle*. « Il eſt certain, dit Thomas Corneille ſur la *Remarque* 442 de Vaugelas, « que c'eſt ſeulement depuis la remar» que de Vaugelas qu'on a commencé à dire *Plu» riel* : le grand uſage a toujours été auparavant » d'écrire *Plurier* ». Vaugelas lui-même reconnoit l'unanimité de cet uſage contraire au ſien : auſſi trouva-t-il des contradicteurs dans Ménage & dans le P. Bouhours. (*Voyez* la note de Thomas Corneille, & les *Remarques nouvelles* du P. Bouhours, *tome I., page* 597); & les *Grammaires* de Port-Royal ſont pour *Plurier*. Aujourdhui l'uſage n'eſt plus douteux, & les meilleurs grammairiens écrivent *Pluriel*, comme dérivé du latin *Pluralis*, ou, ſi l'on veut, du mot de la baſſe latinité *Plurialis*. C'eſt ainſi qu'en uſent l'abbé Regnier, le P. Buffier, l'abbé d'Olivet, Duclos, l'abbé Girard, & la plupart de ceux dont l'autorité peut être de quelque poids dans le langage grammatical.

On peut réduire à quatre règles principales ce qui concerne le *Pluriel* des noms & des adjectifs françois.

Digitized by Google

1°. Les noms & les adjectifs terminés au ſingulier par l'une des trois lettres *s*, *z* ou *x*, ne changent pas de terminaiſon au *Pluriel*; ainſi, l'on dit également le *ſuccès*, les *ſuccès*; le *fils*, les *fils*; le *nez*, les *nez*; le *prix*, les *prix*; la *voix*, les *voix*; &c.

2°. Les noms & les adjectifs terminés au ſingulier par *au* & *eu* prennent *x* de plus au *Pluriel*: on dit donc au ſingulier, *beau*, *chapeau*, *feu*, *lieu*, &c; & au *Pluriel* on dit *beaux*, *chapeaux*, *feux*, *lieux*.

3°. Pluſieurs mots terminés au ſingulier par *al* ou *ail*, ont leur terminaiſon *plurièle* en *aux*: on dit au ſingulier *travail*, *cheval*, *égal*, *général*, &c; & au *Pluriel* on dit *travaux*, *chevaux*, *égaux*, *généraux*. Je dis que ceci regarde pluſieurs mots terminés en *al* ou *ail*, parce qu'il y en a pluſieurs autres de la même terminaiſon, qui n'ont point de *Pluriel*, ou qui ſuivent la règle ſuivante, qui eſt la plus générale.

4°. Les noms & les adjectifs qui ne ſont point compris dans les trois règles précédentes, prennent au *Pluriel* un *s* de plus qu'au ſingulier; on dit donc *le bon père*, *les bons pères*; *ma chère ſœur*, *mes chères ſœurs*; un *roi clément*, *des rois cléments*, &c.

Je n'inſiſte point ſur les exceptions qu'il peut y avoir à ces quatre règles, parce que ce détail n'appartient pas à l'Encyclopédie, & qu'on peut l'étudier dans toutes les Grammaires françoiſes, ou l'apprendre de l'uſage. Mais j'ajoûterai quelques obſervations, en commençant par une remarque du P. Buffier. (*Gramm. franç.* n°. 301.)

« L'*x*, dit-il, n'eſt proprement qu'un *cs* ou *gz*, » & le *z* n'eſt qu'une *s* foible; c'eſt ce qui leur » donne ſouvent dans notre langue le même uſage » qu'à l'*s* ». C'eſt aſſigner véritablement la cauſe pourquoi ces trois lettres ſont également employées pour marquer le *Pluriel*; mais ce n'eſt pas juſtifier l'abus réel de cette pratique. Il ſeroit à déſirer que la lettre *s* fût la ſeule qui caractériſât ce nombre dans les noms, les pronoms, & les adjectifs; & aſſûrément il n'y auroit point d'inconvénient, ſi l'uſage le permettoit, d'écrire *beaus*, *chevaus*, *heureus*, *feus*, un *nés* au ſingulier, & des *nés* au *Pluriel*; &c. Du moins me ſemble-t-il que c'eſt de gaîté de cœur renoncer à la netteté de l'expreſſion & à l'analogie de l'Orthographe, que d'employer le *z* final pour marquer le *Pluriel* des noms, des adjectifs, & des participes dont le ſingulier eſt terminé par un *é* fermé, & d'écrire, par exemple, *de bonnes qualitez*, *des hommes ſenſez*, *des ouvrages bien compoſez*, au lieu de *qualités*, *ſenſés*, *compoſés*. Puiſque l'uſage contraire prévaut par le nombre des écrivains qui l'autoriſent, c'eſt aujourdhui une faute d'autant plus inexcuſable, que c'eſt ſouſtraire cette eſpèce de mots à l'analogie commune, & en confondre l'orthographe avec celle de la ſeconde perſonne des temps ſimples de nos verbes dont la voyelle finale eſt *é* fermé, comme *vous liſez*, *vous liſiez*, *vous liriez*, *vous luſſiez*, *vous lirez*, &c. On trouve dans le Journal de l'Académie françoiſe, par l'abbé de Choiſy (*Opuſc. page* 309), que l'Académie ne s'eſt jamais départie du *z* en pareil cas: cela pouvoit être alors; mais il y a aujourdhui tant d'académiciens & tant d'auteurs dignes de l'être, qui s'en ſont départis, que ce n'eſt plus un motif ſuffiſant pour en conſerver l'uſage dans le cas dont il s'agit.

Une ſeconde obſervation, c'eſt que pluſieurs écrivains ont affecté, je ne ſais pourquoi, de retrancher au *Pluriel* des noms ou des adjectifs en *ant*, ou *ent*, la lettre *t* qui les termine au ſingulier; ils écrivent *élémens*, *patiens*, *complaiſans*, &c, au lieu de *éléments*, *patients*, *complaiſants*. » J'avoue, dit à ce ſujet l'abbé Girard (*tome I*, *diſc.* v, *page* 271), « que le plus grand nombre » des écrivains polis & modernes s'étant déclarés » pour la ſuppreſſion du *t*, je n'oſe les fronder, » malgré des raiſons très-capables de donner du » penchant pour lui. Car enfin elle épargneroit » dans la méthode une règle particulière, par » conſéquent une peine. Il ſoutiendroit le goût de » l'étymologie, & l'analogie entre les primitifs » & les dérivés. Il ſeroit un ſecours pour diſtinguer la » différente valeur de certains ſubſtantifs, comme de » *plans* deſſinés, & de *plants* plantés. D'ailleurs ſon » abſence paroît défigurer certains mots tels que » *dens* & *vens* ». Avec des raiſons ſi plauſibles, cet académicien n'auroit-il pas dû autoriſer de ſon exemple la conſervation du *t* dans ces mots? Il le devoit ſans doute, & il le pouvoit, puiſqu'il reconnoît un peu plus haut (*page* 270) que l'uſage eſt partagé entre deux partis nombreux, dont le plus fort ne peut pas ſe vanter encore d'une victoire certaine.

Je ne voulois d'abord marquer aucune exception: en voici pourtant une que je rappelle à cauſe de la réflexion qu'elle fera naître. *Œil* fait *ieux* au *Pluriel*, pour déſigner l'organe de la vûe; mais on dit en Architecture, *des œils de bœuf*, pour ſignifier une ſorte de fenêtre. *Ciel* fait pareillement *cieux* au *Pluriel*, quand il eſt queſtion du ſens propre; mais on dit *des ciels de lit*; & en Peinture, *des ciels*, pour les nuages peints dans un tableau. Ne ſeroit-il pas poſſible que quelques noms latins qui ont deux terminaiſons différentes au *Pluriel*, comme *jocus*, qui fait *joci* & *joca*, les duſſent à de pareilles vûes, plus tôt qu'à l'inconſéquence de l'uſage, qui auroit ſubſtitué un nom nouveau à l'ancien ſans abolir les terminaiſons *plurièles* de celui-ci? Comme, en fait de langage, des vûes ſemblables amènent preſque toujours des procédés analogues, on eſt raiſonnablement fondé à croire que des procédés analogues ſuppoſent à leur tour des principes ſemblables.

Il n'y a rien à remarquer ſur les terminaiſons

Digitized by Google

plurièles des temps des verbes françois, parce que cela s'aprend dans nos conjugaiſons. Je finirai donc par une Syntaxe.

Dans toutes les langues, il arrive ſouvent qu'on emploie un nom ſingulier pour un nom *pluriel*: comme *Ni la colère ni la joie* du ſoldat *ne ſont jamais modérées*: Le payſan *ſe ſauva dans les bois*; Le bourgeois *prit les armes*; Le magiſtrat & le citoyen *à l'envi conſpirent à l'embelliſſement de nos ſpectacles*. C'eſt, dit-on, une Synecdoque: mais parler ainſi, c'eſt donner un nom ſcientifique à la phraſe, ſans en faire connoître le fondement; le voici. Cette manière de parler n'a lieu qu'à l'égard des noms appellatifs, qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée d'une nature commune à pluſieurs: cette idée commune a une compréhenſion & une étendue; & cette étendue peut ſe reſtreindre à un nombre plus ou moins grand d'individus. Le propre de l'article eſt de déterminer l'étendue, de manière que, ſi aucune autre circonſtance du diſcours ne ſert à la reſtreindre, il faut entendre alors l'eſpèce; ſi l'article eſt au ſingulier, il annonce que le ſens du nom eſt appliqué à l'eſpèce ſans déſignation d'individus; ſi l'article eſt au *Pluriel*, il indique que le ſens du nom eſt appliqué diſtributivement à tous les individus de l'eſpèce. Ainſi, *L'horreur de ces lieux étonna* le ſoldat, veut faire entendre ce qui arriva à l'eſpèce en général, ſans vouloir y comprendre chacun des individus: & ſi l'on diſoit, *L'horreur de ces lieux étonna* les ſoldats, on marqueroit plus poſitivement les individus de l'eſpèce. Un écrivain correct & précis ne ſera pas toujours indifférent ſur le choix de ces deux expreſſions.
(*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PLUS, DAVANTAGE. *Synonymes.*

Ces mots ſont également comparatifs & marquent tous les deux la ſupériorité; c'eſt en quoi ils ſont ſynonymes: voici en quoi ils diffèrent.

Plus s'emploie pour établir explicitement & directement une comparaiſon; *Davantage* en rappelle implicitement l'idée & la montre dans un un ordre inverſe. Après *Plus* on met ordinairement un *que*, qui amène le ſecond terme ou le terme conſéquent du raport énoncé dans la phraſe comparative; après *Davantage* on ne doit jamais mettre *que*, parce que le ſecond terme eſt énoncé auparavant.

Ainſi, l'on dira par une comparaiſon directe & explicite: Les romains ont *plus* de bonne foi que les grecs; L'aîné eſt *plus* riche que le cadet. Mais dans la comparaiſon inverſe & implicite, il faut dire: Les grecs n'ont guère de bonne foi, les romains en ont *davantage*; Le cadet eſt riche, mais l'aîné l'eſt *davantage*.

Dès que la comparaiſon eſt directe, & que le terme conſéquent eſt amené par un *que*; on ne doit pas, quoi qu'en diſe le P. Bouhours (*Remarq. nouv.* tome 1), ſe ſervir de *Davantage*. Ainſi, l'on ne doit pas dire, conformément à la déciſion de cet écrivain: Vous avez tort de me reprocher que je ſuis emporté, je ne le ſuis pas *davantage* que vous; Il n'y a rien qu'il faille *davantage* éviter en écrivant, que les équivoques; Jamais on ne vous connut *davantage*, que depuis qu'on ne vous voit plus. Il faut dire, dans le premier exemple, Je ne le ſuis pas *plus* que vous; dans le ſecond, Il n'y a rien qu'il faille éviter avec *plus* de ſoin que les équivoques; & dans le troiſième, Jamais on ne vous connut *mieux* (c'eſt à dire, *plus* complètement), que depuis qu'on ne vous voit *plus*. (*M.* BEAUZÉE.)

PLUSQUE-PARFAIT, adj. quelquefois pris ſubſtantivement (*Grammaire.*) On dit ou le *Prétérit pluſque-parfait*, ou ſimplement le *Pluſque parfait*. *Fueram*, j'avois été, eſt le *Pluſque-parfait* de l'indicatif; *fuiſſem*, que j'euſſe été, eſt le *Pluſque-parfait* du ſubjonctif. On voit par ces exemples que ce temps exprime l'antériorité de l'exiſtence à l'égard d'une époque antérieure elle-même à l'acte de la parole: ainſi, quand je dis *cænaveram cum intravit*, j'avois ſoupé lorſqu'il eſt entré; *cænaveram*, j'avois ſoupé, exprime l'antériorité de mon ſouper à l'égard de l'époque déſignée par *intravit*, il eſt entré; & cette époque eſt elle-même antérieure au temps où je le dis. On verra ailleurs (*article* TEMPS) par quel nom je crois devoir déſigner ce temps du verbe: je remarquerai ſeulement ici que la dénomination du *Pluſque-parfait* a tous les vices les plus propres à la faire proſcrire.

1°. Elle ne donne aucune idée de la nature du temps qu'elle déſigne, puiſqu'elle n'indique rien de l'antériorité de l'exiſtence à l'égard d'une époque antérieure elle-même au moment où l'on parle.

2°. Elle implique contradiction, parce qu'elle ſuppoſe le *Parfait* ſuſceptible de plus ou de moins, quoiqu'il n'y ait rien de mieux que ce qui eſt *parfait*.

3°. Elle emporte encore une autre ſuppoſition également fauſſe; ſavoir, qu'il y a quelque perfection dans l'antériorité, quoiqu'elle n'admette ni plus ni moins que la ſimultanéité ou la poſtériorité.

Ces conſidérations donnent lieu de croire que les noms de prétérits *parfait* & *pluſque-parfait* n'ont été introduits que pour les diſtinguer ſenſiblement du prétendu prétérit *imparfait*. Mais comme on a remarqué (*article* IMPARFAIT) que cette dénomination ne peut ſervir qu'à déſigner l'imperfection des idées des premiers nomenclateurs, il faut porter le même jugement des noms de *Parfait* & de *Pluſque-parfait*, qui ont le même fondement. (*M.* BEAUZÉE.)

Digitized by Google

POÈME, ſ. m. *Poéſie.* Un *Poème* eſt une imitation de la belle nature, exprimée par le diſcours meſuré.

La vraie Poéſie conſiſtant eſſenciellement dans l'imitation, c'eſt dans l'imitation même que doivent ſe trouver ſes differentes diviſions.

Les hommes aquièrent la connoiſſance de ce qui eſt hors d'eux-mêmes par les ieux ou par les oreilles, parce qu'ils voient les choſes eux-mêmes, ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double manière de connoître produit la première diviſion de la Poéſie, & la partage en deux eſpèces, dont l'une eſt dramatique, où nous entendons les diſcours directs des perſonnes qui agiſſent, l'autre épique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous-mêmes directement, où tout nous eſt raconté.

Aut agitur res in ſcenâ, aut acta refertur.

Si de ces deux eſpèces on en forme une troiſième qui ſoit mixte, c'eſt à dire, mêlée de l'épique & du dramatique, où il y ait du ſpectacle & du récit; toutes les règles de cette troiſième eſpèce ſeront contenues dans celles des deux autres.

Cette diviſion, qui n'eſt fondée que ſur la manière dont la Poéſie montre les objets, eſt ſuivie d'une autre qui eſt priſe dans la qualité des objets mêmes que l'on traite dans la Poéſie.

Depuis la Divinité juſqu'aux derniers inſectes, tout ce à quoi on peut ſuppoſer de l'action eſt ſoumis à la Poéſie, parce qu'il l'eſt à l'imitation. Ainſi, comme il y a des dieux, des rois, de ſimples citoyens, des bergers, des animaux, & que l'art s'eſt plu à les imiter dans leurs actions vraies ou vraiſemblables; il y a auſſi des opéra, des tragédies, des comédies, des paſtorales, des apologues: & c'eſt la ſeconde diviſion, dont chaque membre peut être encore ſoudiviſé, ſelon la diverſité des objets, quoique dans le même genre.

Ces diverſes eſpèces de *Poèmes* ont leur ſtyle & leurs règles particulières, dont il eſt parlé ſous chaque article: c'eſt aſſez d'obſerver ici que tous les *Poèmes* ſont deſtinés à inſtruire ou à plaire, c'eſt à dire que, dans les uns l'auteur ſe propoſe principalement d'inſtruire, & dans les autres, de plaire, ſans qu'un objet exclue l'autre. L'utile domine dans le premier genre; l'agrément, dans le ſecond: mais dans l'un, l'utile a beſoin d'être paré de quelque agrément, & dans l'autre l'agrément doit être ſoutenu par l'utile; ſans quoi le premier paroit dur, ſec, & triſte; l'autre fade, inſipide, & vide. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

Obſervations ſur les caractères propres au ſtyle ordinaire, à celui de l'Eloquence, & à celui de la Poéſie.

Il y a bien long temps que l'on cherche à donner une définition du *Poème*, & à tracer les limites exactes qui ſéparent les perfections de l'Éloquence de celles de la Poéſie. Suivant Ariſtote, la meſure des vers ou le ſtyle proſaïque ne diſtingue pas ſuffiſamment l'hiſtorien du poète; car, dit ce philoſophe, quand on mettroit Hérodote en vers, on ne feroit pas de ſon ouvrage un *Poème*. Ces deux eſpèces de productions diffèrent eſſenciellement, en ce que dans les unes on raconte les choſes comme elles ont été, & dans les autres comme elles auroient pu être. (*Ariſt. poét.*) Depuis que ce docte Grec a mis cette queſtion ſur le tapis & l'a réſolue le mieux qu'il a pu, on l'a renouvelée des milliers de fois; & cependant elle eſt preſque toujours demeurée, au moins en partie, indéciſe. Ceux-là peut-être ont touché le plus près du but, qui ont dit que le *Poème* eſt un diſcours parfaitement propre à exciter le ſentiment, ou, comme s'exprime M. Baumgarten, *Poema eſt ſenſitiva oratio perfecta.* Cependant cette définition n'eſt pas complette, & ne détermine pas ſuffiſamment le caractère diſtinctif du *Poème*, parce qu'il reſte quelque choſe de trop indéterminé & de trop vague dans l'idée de ce qu'on nomme parfait.

La choſe ne ſauroit, après tout, être autrement; car le diſcours ordinaire, tel que l'orateur l'emploie, & celui qui eſt mis en œuvre par le poète, produiſent des ouvrages qui diffèrent plus tôt en degrés, que par des caractères eſſenciels qui en faſſent des eſpèces réelles. Or dans des ſujets de cette nature on ne ſauroit marquer les limites où les eſpèces commencent, & celles où elles ceſſent: cela eſt auſſi impoſſible que de dire quelle eſt l'année où le jeune homme entre dans l'âge viril, & celle où l'homme fait paſſe à la vieilleſſe. Ainſi, l'on ne doit pas être étonné s'il exiſte des ouvrages ſur leſquels on eſt embarraſſé de dire s'ils appartiennent à l'Éloquence ou à la Poéſie.

Nous allons cependant eſſayer d'indiquer, avec autant de préciſion qu'il nous ſera poſſible, les caractères propres au ſtyle ordinaire, à celui de l'Éloquence, & à celui de la *Poéſie.*

Le diſcours ordinaire eſt un ſimple récit des choſes pour les préſenter telles que nous le penſons: il n'y eſt queſtion que d'exprimer clairement & ſans détour ce qui eſt préſent à notre eſprit; & nous ſommes contents des expreſſions, pourvu qu'elles ſoient déterminées & intelligibles. L'Éloquence veut plus de circonſpection & d'apparat: ſon but n'eſt pas ſimplement de faire comprendre, mais de procurer la réuſſite de quelque deſſein qu'elle a en vûe; & pour cet effet elle pèſe attentivement tout ce qui peut concourir à cette réuſſite: parmi les differentes idées qui ſe préſentent, elle choiſit les meilleures & les plus convenables; elle les arrange de manière à augmenter leur force, elle emploie les expreſſions les plus

Digitized by Google

plus heureuſes ; elle cherche à donner au diſcours une force perſuaſive, une énergie propre à faire prendre aux auditeurs la réſolution que l'orateur veut leur inſpirer ; il fait uſage pour cela du ton & de la cadence des mots, en un mot il ne perd pas un inſtant de vûe les auditeurs ſur leſquels il veut produire des effets. La Poéſie au contraire s'applique plus tôt à exprimer vivement les objets qu'elle ſe repréſente, qu'à produire certains effets particuliers ſur les autres. Le poète eſt lui-même vivement touché ; ſon objet lui inſpire de la paſſion, ou du moins le met en verve ; il ne ſauroit réſiſter au déſir qu'il a de manifeſter ce qui ſe paſſe au dedans de lui, il eſt entraîné : ce qui l'occupe principalement, c'eſt de peindre avec énergie l'objet qui l'affecte, & de manifeſter en même temps l'impreſſion qu'il fait ſur lui ; il parle, quand même perſonne ne devroit l'écouter, parce qu'il ne dépend pas de lui de ſe taire dans l'émotion qu'il éprouve : cela donne à ce qu'il dit un air extraordinaire, un ton fanatique, tel qu'eſt celui de tout homme qui, au fort de quelque paſſion, s'oublie en quelque façon lui-même, & ſe conduit en pleine compagnie comme s'il étoit ſeul, ne raportant ſes diſcours & ſes actions qu'à ſes idées & à ſes ſentiments.

Il ſemble que ce ſoit préciſément ce ton fanatique, plus ou moins ſenſible dans le langage du poète, qui fait le caractère propre de tout *Poème*, & qu'il faille aller chercher la ſource de la Poéſie dans ce déſordre de l'âme qu'on nomme *Enthouſiaſme*, où la préſence de certains objets jette les imaginations vives, les génies ardents. Le ſilence des paſſions, le calme de l'âme, n'enfanteront jamais rien de poétique. Il eſt vrai que, depuis que la Poéſie eſt devenue un art, l'imitation eſt émule de la nature ; & le poète feint des mouvements & des ſentiments qui n'exiſtent point au dedans de lui, ou du moins qui y ſont beaucoup plus foibles : ainſi, l'on ſoupçonne aiſément que les poètes ne penſent & ne ſentent pas toujours ce qu'ils diſent, & que ce n'eſt point malgré eux que le cœur force la bouche à parler. Il en eſt comme de la Danſe, qui, dans ſon origine, étoit une marche impétueuſe dont les paſſions réglοient les pas ; encore aujourdhui les peuples ſauvages, qui n'ont jamais appris à danſer, ne danſent que dans le tranſport de quelque paſſion : mais dans les lieux où l'art de la Danſe eſt cultivé, on danſe de ſang froid, en feignant cependant de ſuivre les impulſions de quelques mouvemens plus forts que ceux de la ſimple nature. Que la Poéſie & la Danſe ayent cette affinité, c'eſt ce qui réſulte encore du beſoin qu'elles ont l'une & l'autre d'être ſecondées par la Muſique : celle-ci entretient le ſentiment & échauffe de plus en plus l'imagination : c'eſt, pour ainſi dire, un chant qui berce le poète & le danſeur, de façon qu'ils s'oublient eux-mêmes & demeurent entièrement dépendants du ſentiment qu'ils éprouvent.

En dévelopant ainſi l'origine de la Poéſie, on parvient toujours mieux à en aſſigner le vrai caractère. Quiconque réfléchit ſur la ſituation où l'âme doit ſe trouver, pour que le diſcours prenne un ton auſſi extraordinaire que l'eſt celui du *Poème*, s'appercevra que c'eſt de cette ſituation même que dérive principalement ce qu'il y a de propre & de caractériſtique dans le langage poétique : & voilà par conſéquent où il faut chercher l'eſſence de la Poéſie.

D'abord le ton du diſcours eſt analogue au caractère du ſentiment. Le poète ne ſautoit parler d'une manière auſſi aiſée & auſſi naturelle qu'on le fait dans le diſcours ordinaire, où le ſentiment eſt toujours uniforme. Mais quand un ſentiment plus vif l'anime, on en remarque le mouvement par une ſorte de rhythme ou de cadence qui en eſt l'effet immédiat ; & tant que le même ſentiment dure, ſans accroiſſement ou diminution trop ſenſibles, le rhythme ne varie point. Celui qui fait des ſauts de joie, ſautera tant que ſa joie durera ; ſi quelque choſe l'augmente, il ſautera plus fort ; ſi elle ſe ralentit, ſes ſauts ſe ralentiront & finiront avec l'émotion qui les cauſoit. Il en eſt de même des parties du diſcours & des termes qui les exptiment : leur ton & leur cadence correſpondent au ſentiment intérieur ; & comme ce ton influe ſur les ſens en ébranlant les organes, il entretient & fortifie à ſon tour le ſentiment. C'eſt par ce moyen qu'on peut ſe faire quelque idée de l'origine des vers, qui d'abord ont ſans doute été fort mal tournés, mais auxquels enſuite l'art a donné toutes les formes & façons dont ils ſont ſuſceptibles. Suivant cela on peut dire que la Verſification a une liaiſon naturelle avec la Poéſie.

Cependant, comme la cadence rhythmique n'eſt pourtant qu'un des effets particuliers de la verve poétique, & que, ſans les règles auxquelles l'art a depuis aſſujetti la conſtruction des vers, toute ſorte de diſcours peut avoir ſon rhythme ; le défaut d'une verſification régulière nous met en droit de refuſer à un diſcours ſimplement rhythmique le nom de *Poème*, parce qu'il lui manque encore un des caractères diſtinctifs de la Poéſie. Avouons néanmoins qu'il ſe trouve infailliblement, dans tout diſcours qui eſt le fruit d'une verve poétique, quelque arrangement périodique tout autre que celui du diſcours ordinaire, & même des morceaux d'Éloquence : ainſi, la proſe poétique a toujours des tours & des tons par leſquels elle ſe diſtingue. Il s'enſuit clairement de là que, depuis que la Poéſie eſt devenue un art, les règles de la verſification doivent être obſervées dans tout *Poeme ;* mais que malgré cela le défaut de cette obſervation ne tire pas, de la claſſe des ouvrages poétiques, ceux qui ont d'ailleurs les caractères propres à la Poéſie.

Néanmoins la verſification n'eſt pas la ſeule

choſe qui donne le ton au *Poème*. Celui qui eſt dans la chaleur du ſentiment, cherche les mots dont le ſon a le plus de raport avec l'eſpèce de ce ſentiment, & en réunit la plus longue ſuite qu'il lui eſt poſſible : la joie aime les tons pleins & doux ; la triſteſſe en veut de coupés & de pénétrants. Ainſi, le langage poétique a une certaine vivacité d'expreſſion qui lui eſt propre ; & le ton de ce que dit le poète, quand même on n'entendroit pas le ſens des paroles, ſuffit pour mettre au fait de la ſituation de ſon âme. Que le *Poème* ſoit en vers ou en proſe poétique, c'eſt la même choſe : ce caractère de l'expreſſion doit toujours s'y trouver.

Il y a encore une troiſième propriété du diſcours poétique que nous pourrons comprendre ſous la notion du Ton. Comme le poète eſt tout livré à la contemplation de ſon objet, & ne voit ni n'entend rien de ce qui l'environne ; ſon état reſſemble à celui des ſonges, qui rendent préſents les objets abſents : il ne met point de différence entre le paſſé & l'avenir, entre le réel & l'imaginaire. Cela donne à ſes diſcours, par raport à la liaiſon des termes & à l'arrangement grammatical, une tournure toute particulière qu'il eſt plus aiſé de ſentir que de décrire. Au lieu des mots qui ſignifient le paſſé ou l'avenir, le poète s'exprime ſouvent au préſent. Quelquefois il omet les conjonctions ; d'autres fois il en emploie qui ne ſemblent pas à leur place : il parle à la ſeconde perſonne dans des cas où l'on emploie communément la troiſième. Ces écarts qui s'éloignent du langage ordinaire, & qui ſont propres au ton poétique, appartiennent néceſſairement à l'expreſſion du *Poeme*.

Cela peut ſuffire pour ce qui concerne le caractère du *Poème*, par raport au ton du diſcours. Mais l'expreſſion poétique exige encore d'autres conditions que celles qui ſont compriſes dans le ton. Les figures & les images ſont un effet très-naturel de la verve poétique. La force imaginative du poète plus ou moins échauffée donne à chaque objet plus de vie & d'action, qu'il n'en auroit ſi l'âme étoit tranquile & capable de réflexion. Le poète n'emploie jamais, pour exprimer ſes idées, des termes abſtraits ; il ne conſidère point de notions univerſelles : il a toujours en vûe des cas individuels & des objets qu'il ſuppoſe actuellement préſents. Tout ce qui ſeroit purement idéal, il le revêt de matière ; & à chaque matière il donne ſes couleurs, ſa figure, &, s'il eſt poſſible, ſon ton & ſes propriétés ſenſibles. De là naît ce qu'on nomme *Couleurs poétiques*, & *Tableaux poétiques* ; & c'eſt en cela, comme l'abbé du Bos l'a fort bien remarqué, que conſiſte le caractère principal du *Poème*. « Ce langage poé-» tique, dit cet habile Critique, eſt ce qui fait » principalement le poète, & non la meſure & » la rime. On peut, ſuivant l'idée d'Horace, être » un poète en proſe, & n'être qu'un proſateur en » vers . . . . Mais la partie la plus importante » & la plus difficile de la Poéſie conſiſte à trou-» ver des images qui peignent ce beau dont on » veut parler, à être maître des expreſſions propres » qui donnent une conſiſtance ſenſible aux idées ; » & c'eſt ici où le poète a beſoin d'un feu divin » qui l'anime : la rime ne ſert qu'à le gêner. . . . . » Il n'y a qu'une tête née pour cet art qui » puiſſe animer les vers par la Poéſie des images. » (*Réflexions critiques ſur la Poéſie & la Pein-» ture, tom. I, ſect. 33*) ». Suivant cela, le langage du poète annonce partout un homme dont ſon objet s'eſt tellement emparé, qu'il voit corporellement devant lui ce que d'autres ne font qu'imaginer, que ſon eſprit en eſt affecté comme d'une choſe préſente, & qu'il communique aux autres cette façon de voir & de ſentir. De là réſulte naturellement l'effet, par lequel le *Poeme* nous met préciſément dans le même état où eſt le poète & nous inſpire les mêmes ſentiments : & cet effet a ſurtout lieu, quand le poète n'a pas cherché à le produire, mais qu'il n'a travaillé que pour lui-même.

Juſqu'ici nous avons montré comment le *Poème* diffère du diſcours ordinaire par le ton & par l'expreſſion : mais il a outre cela ſa manière propre de traiter les ſujets ſur leſquels peut rouler le diſcours ; & cela mérite une attention particulière.

Tout *Poème* eſt un diſcours rempli de ſentiments, ou du moins d'une verve animée & excitée par l'objet dont le poète s'occupe. Dans cet état il n'a ou ne paroît avoir d'autre deſſein que celui d'exprimer ce qu'il ſent, parce que la vivacité même de ce ſentiment ne lui permet pas de ſe taire. Ici ſe préſentent deux cas qui déterminent le contenu du diſcours : l'un eſt celui où le poète, uniquement attaché à ſon objet, le conſidère dans toutes ſes faces, & emploie ſes expreſſions à décrire ce qu'il voit ; le ſecond eſt celui où il ne s'occupe pas tant de l'objet même, que du ſentiment produit en lui. Dans le premier cas, le poète peint ſon objet ; dans le ſecond, il peint ſon ſentiment. On ne ſauroit concevoir un troiſième état convenable au *Poème*. Il s'agit à préſent d'examiner comment le poète s'y prend, & en quoi il diffère des autres écrivains qui auroient les mêmes ſujets à traiter. On a déja rendu compte de cette différence par rapport à l'expreſſion : il n'eſt donc plus queſtion que de la manière de traiter le ſujet qui eſt propre au poète, & qui fait auſſi par conſéquent un des caractères diſtinctifs du *Poème*.

Quand le poète s'attache à la conſidération de ſon objet, il n'a d'autre vûe que de le repréſenter tel que ſon imagination fortement affectée le lui offre. Il ne veut, ni, comme le philoſophe, le connoître & l'approfondir davantage ; ni, comme l'hiſtorien, le décrire de manière à en donner aux autres une juſte idée ; ni, comme l'orateur, obtenir

Digitized by Google

notre ſuffrage, & nous faire pencher d'un côté plus tôt que de l'autre. Son imagination agit ſeule, l'eſprit d'obſervation & les facultés intellectuelles n'entrent pour rien dans ſon travail. Il ne ſe ſoucie pas même que l'objet ſoit repréſenté d'une manière exacte : il le dépeint de la manière qui s'accorde le mieux avec la paſſion qui l'anime ; il lui attribue tout ce qu'il ſouhaite d'y trouver, ſans ſe mettre en peine s'il s'y trouve en effet ; car le poſſible l'accommode tout autant que l'actuel. Il groſſit certaines choſes, il en diminue d'autres, juſqu'à ce que le tout ſoit à ſon gré. Il agit en cela comme tout homme qui ſe berce de ſes propres rêveries & s'amuſe à faire des plans imaginaires. Son bon plaiſir préſide à tous les arrangements ; il omet certaines circonſtances, il en invente d'autres ; chaque perſonnage reçoit de lui la figure & les qualités que ſon imagination juge à propos de lui donner. Ainſi procède le poète à l'égard de tout objet qu'il a choiſi pour la matière de ſes chants. Quand certaines parties de l'objet font une plus grande impreſſion ſur lui, il cherche auſſi à les dépeindre avec une plus grande vivacité ; il raſſemble de tous côtés tout ce qui peut ſervir à les rendre auſſi ſenſibles que ſi on les voyoit ou ſi on les entendoit. C'eſt de là que viennent quelquefois, dans les *Poèmes*, ces deſcriptions circonſtanciées qui s'étendent juſqu'aux moindres bagatelles, parce qu'en effet ce ſont ces deſcriptions qui ſont propres à donner une vie réelle aux objets repréſentés à l'imagination.

Le poète ſeroit bientôt reconnoiſſable par ce ſeul endroit, quand même il voudroit déguiſer ſon ton & ſon expreſſion. Qu'on faſſe une auſſi mauvaiſe traduction d'Homère qu'on voudra, pourvu que l'on y conſerve la ſuite des images, jamais on ne méconnoîtra le poète : c'eſt ce qu'Horace a exprimé en diſant,

Invenies etiam diſjecti membra poetæ.

Ainſi, dans tout bon *Poème*, indépendamment des caractères qu'il emprunte du langage, il doit demeurer d'autres indices qui trahiſſent le poète. Les ouvrages auxquels de mauvaiſes traductions font perdre toute apparence poétique, n'ont jamais été des *Poèmes* qui ayent réuni tous les caractères eſſenciels à la Poéſie.

Quand le poète eſt plus occupé de ſon propre ſentiment que de l'objet qui l'excite ; alors il ſuit une autre marche dont la route n'eſt pas reconnoiſſable. Quelquefois il dit intelligiblement ce qui l'a jeté dans le tranſport de quelque paſſion ; d'autres fois il le laiſſe ſeulement deviner : mais dans l'un & dans l'autre cas, ſon diſcours ne diffère de celui qui n'eſt pas poète, que par la vivacité du ſentiment ou par le feu de la verve. On ne tarde pas à s'appercevoir que le poète ne ſe poſſède pas ; la joie ou la douleur ſe ſont emparées de lui ; la raiſon & la réflexion ſont obligées de céder au ſentiment. Tantôt il ne fait, pour ainſi dire, que tourner ſur le même point ; tantôt il s'arrête à pluſieurs circonſtances acceſſoires, il fait des digreſſions, des écarts, & nous étonne par leur rapidité & leur déſordre. Mais ce déſordre eſt toujours joint à une grande vivacité dans les repréſentations ; il produit des images frapantes, des idées fortes & hardies, qui jettent l'auditeur dans la ſurpriſe & dans le trouble.

Tels ſont les caractères principaux par leſquels le *Poème* ſe diſtingue de toute autre eſpèce de diſcours. Comme ces caractères ſont d'eſpèce différente, & qu'avec cela chacun d'eux a ſes degrés en grand nombre ; il réſulte de là une grande variété dans la forme & les qualités des *Poèmes*, lors même que leurs objets ſe reſſemblent : combien l'*Odyſſée* ne diffère-t-elle pas de l'*Iliade* ; & l'*Enéide*, de l'une & de l'autre ?

Il faut néceſſairement qu'il y ait dans tout *Poème* plus ou moins de ces traits de caractères, pour que ſon origine puiſſe être rapportée à une ſituation d'eſprit véritablement poétique dans celui qui l'a compoſé. Mais comme il exiſte pluſieurs *Poèmes* qui ne ſont que de pures imitations, & que le poète s'eſt mis à la gêne pour paroître dans l'enthouſiaſme, prendre le ton, & parler le langage de la Poéſie naturelle ; cela eſt cauſe que bien ſouvent de ſemblables ouvrages n'ont qu'une écorce poétique, & que ce ſont de ſimples diſcours empruntés du langage ordinaire, traveſtis en poéſies par des verſificateurs. Ce traveſtiſſement ne ſuffit pas pour les élever à la dignité d'ouvrages poétiques : ce ſont plus tôt des productions monſtrueuſes, qu'on ne ſauroit ranger dans aucune claſſe ni rapporter à aucune eſpèce de diſcours. L'homme le plus adroit & le plus ingénieux aura bien de la peine, s'il n'eſt pas réellement poète, à faire un ouvrage auquel il imprime tous les caractères naturels de la Poéſie. Il n'y aura jamais de *Poème* parfait, que celui qui a pris naiſſance dans le cerveau d'un poète redevable à la nature de ſon talent, dont la verve n'eſt point ſimulée, mais qui en même temps poſsède les règles de l'art, & les emploie avec un goût délicat & ſûr pour conduire ſes productions au degré de perfection dont elles ſont ſuſceptibles.

Une conſéquence non moins évidente de toutes les remarques que nous avons faites juſqu'ici ſur les caractères naturels du *Poème*, c'eſt que la verve poétique eſt la ſource naturelle & unique de la Poéſie. Mais pour que le *Poème* ait quelque prix, il faut que cette verve ſoit excitée par un objet conſidérable : car il y a des eſprits foibles qui, ayant d'ailleurs l'imagination vive, entrent en verve pour des ſujets puerils ; & alors perſonne ne daigne leur accorder ſon attention. Ajoutons que cette verve doit être ſoutenue par l'Éloquence ; car quiconque n'eſt pas en état d'énoncer avec aiſance ce qu'il penſe & ce qu'il ſent, peut

bien s'attirer nos regards, mais ne ſauroit captiver notre attention : ainſi, le poète doit être un homme éloquent, qui ait en partage la facilité & la nobleſſe de l'expreſſion. Enfin, la verve & l'éloquence doivent être accompagnées de la beauté du génie & de la ſolidité du jugement. Ces diſcours coulants, qui ſortent de la verve comme un torrent, doivent exciter des idées & des ſentiments qui ayent quelque choſe de neuf, d'important, & de grand, afin d'éviter le reproche qu'Horace fait à ceux qui ouvrent trop la bouche pour ne rien dire, & ne font point entendre *digna tanto hiatu*. Sans cela le poète devient ridicule, pour s'être annoncé, par ſon ton & par ſon expreſſion, comme s'il avoit de grandes choſes à dire ; car tout poète veut être regardé comme un homme qui a droit d'exiger l'attention & qui ne manquera pas de la ſatisfaire : c'eſt ce qui a fait dire à Horace, que ni les dieux ni les hommes ne peuvent élever au rang de poète, celui qui n'a que la médiocrité en partage ; parce qu'un ton, auſſi élevé que celui de la Poéſie, eſt incompatible avec des choſes médiocres. Quand un acteur ſe prodeir ſur la ſcène avec un air & un ton important, quoiqu'il n'ait rien à dire qui vaille la peine d'être écouté, il mérite d'être chaſſé.

Je crois en avoir aſſez dit pour le développement exact du vrai caractère de la Poéſie ; & tout homme capable de reflexion, peut en déduire les règles d'après leſquelles on doit juger des ouvrages poétiques. On pourra auſſi en inférer qu'un *Poème* parfait ne ſauroit être une choſe commune, puiſque dans une nation il n'y a que très-peu de génies dans leſquels ſe trouve raſſemblé tout ce qui eſt requis pour faire un vrai poète. A l'aide des mêmes principes, un homme intelligent ſera en état d'apprécier les poéſies qui fourmillent chez les peuples où les Beaux-Arts ſont en vogue, & de diſcerner le petit nombre de vrais ouvrages poétiques qui ſe trouvent dans cette ſtérile abondance, pour rejeter tous les autres & les regarder comme de chétives broſſailles qui croiſſent dans les forêts autour des grands arbres, & qui ne ſont bonnes qu'à être arrachées pour en faire des fagots & les brûler.

On a tenté à diverſes repriſes de bien diſtinguer toutes les eſpèces differentes de poéſies, pour les ranger dans leurs claſſes ou diviſions naturelles : mais on n'a pas encore bien pu s'accorder ſur le principe qui ſerviroit à déterminer les caractères de chaque eſpèce. Au fond, cela n'eſt pas d'une grande importance, quoiqu'à toute rigueur il pût en réſulter quelque utilité.

Un critique moderne, l'abbé Batteux, à qui la manière agréable dont il traite les ſujets a peut-être donné trop de vogue & de crédit, parle de cette diviſion & réduction des poéſies dans leurs eſpèces ou claſſes naturelles, comme ſi c'étoit la choſe la plus aiſée du monde.

Les anciens n'ont pas pris beaucoup de peine à cet égard. A meſure que le génie de leurs poètes produiſoit quelque nouveauté, ils lui donnoient le nom qu'ils jugeoient à propos, ſans s'inquiéter ſi les caractères intrinsèques de cette eſpèce de poéſie s'y trouvoient. Pluſieurs de ces morceaux reçurent des noms qui avoient plus de rapport à leur forme extérieure qu'à leur contenu. Cependant Ariſtote s'eſt montré ici, comme partout ailleurs, ſubtil & méthodique, quoiqu'au fond ſa diviſion ne puiſſe pas ſervir à grand'choſe. Comme il place l'eſſence de la Poéſie dans l'imitation, il en détermine auſſi les eſpèces d'après les propriétés de l'imitation ; & cela lui en fournit trois : la première ſe rapporte aux inſtruments de l'imitation ; la ſeconde, à ſes objets ; & la troiſième, à la ſorte d'imitation.

Les inſtruments de l'imitation ſont le langage, l'harmonie, & le rhythme, d'après leſquels le philoſophe détermine les diverſes eſpèces de *Poème*, ſuivant qu'on emploie un ou pluſieurs de ces inſtruments. L'Epopée, au jugement d'Ariſtote, conſtitue une eſpèce particulière, parce que le langage eſt le ſeul inſtrument qui y ſoit employé. Le genre lyrique eſt caractériſé par le concours du langage, du rhythme, & de l'harmonie, *&c.* Mais il eſt aiſé de s'apercevoir, par ces échantillons, qu'on a bien peu d'utilité à eſpérer de ſemblables ſubtilités.

Peut-être qu'on diviſeroit avec plus de fruit les poéſies en eſpèces principales, qui ſeroient déduites des différents degrés de la verve poétique ; auxquelles on en ſubordonneroit d'autres, priſes de la contingence des matières ou de la forme des *Poèmes*. On pourroit en donner pour exemple, que la Poéſie lyrique, qu'elle ſoit d'ailleurs douce ou véhemente, ſuppoſe un degré de verve dans lequel l'âme eſt entièrement hors d'elle-même & livrée à une ſorte d'enthouſiaſme : la force de cet enthouſiaſme détermineroit le caractère de l'Ode ſublime ; ſa douceur, celui de la Chanſon, *&c.* Une conſtitution poétique, qui admettroit toutes ſortes de degrés & y joindroit la plupart du temps une force médiocre, caractériſeroit le *Poème* épique & la Tragédie. Mais après tout, le temps qu'on emploieroit à bien marquer les termes de toutes ces diviſions, ne ſeroit peut-être pas récompenſé par les avantages qu'elles procureroient.

On s'eſt néanmoins aſſez généralement accordé à ranger les principales compoſitions poétiques ſous quatre claſſes, auxquelles on peut raporter tout ce qui eſt réellement paré des vrais caractères du *Poème*. Sous le genre lyrique, on comprend tout ce qui n'eſt deſtiné qu'à exprimer les mouvements paſſionnés qu'éprouve l'âme du poète en conſiderant l'objet dont il s'occupe. Sous la claſſe dramatique, on comprend tout ce qui peint comme préſente une action unique & paſſagère, dont les acteurs eux-mêmes paroiſſent, parlent, agiſſent, & ſe font connoître, ſans qu'on ait beſoin des narrations du poète. Sous la claſſe

épique, on comprend toute narration, faite par le poète lui-même, d'un évènement préſente comme paſſé. Enfin ſous le genre didactique, on comprend toute expoſition que le poète fait d'une vérité ſpéculative ou pratique. (*M. SULZER.*)

POÈME BUCOLIQUE, *voyez* PASTORALE (*POÉSIE.*)

POÈME COMIQUE, *voyez* COMÉDIE, COMIQUE, & POÈTE COMIQUE.

POÈME CYCLIQUE, *Poéſie.* Il y en a de trois ſortes. Le premier eſt lorſque le poète pouſſe ſon ſujet depuis un certain temps juſqu'à un autre, comme depuis le commencement du monde juſqu'au retour d'Ulyſſe, & qu'il lie tous les évènements par une enchainure indiſſoluble, de manière que l'on puiſſe remonter de la fin au commencement, comme on eſt allé du commencement à la fin. C'eſt de cette manière que les Métamorphoſes d'Ovide ſont un *Poème cyclique*, *perpetuum carmen*; parce que la première fable eſt la cauſe de la ſeconde, que la ſeconde produit la troiſième, que la quatrième naît de celle-ci, & ainſi des autres. C'eſt pourquoi Ovide a donné ce nom à ſon *Poème* dès l'entrée.

Primâque ab origine mundi
In mea perpetuum deducite tempora carmen.

A cette ſorte de *Poème* étoit directement oppoſée la compoſition que les grecs nommoient *Ataxie*, c'eſt à dire, ſans liaiſon; parce qu'on y voyoit pluſieurs hiſtoires ſans ordre, comme dans la *Mopſonie* d'Euphorion, qui contenoit preſque tout ce qui s'étoit paſſé dans l'Attique.

L'autre eſpèce de *Poème cyclique* eſt lorſque le poète prend un ſeul ſujet & une ſeule action, pour lui donner une étendue raiſonnable dans un certain nombre de vers: dans ce ſens l'Iliade & l'Enéide ſont auſſi des *Poèmes cycliques*; dont l'un s'en vûe de chanter la colère d'Achille, fatale aux troyens; & l'autre, l'établiſſement d'Enée en Italie.

On compte encore une troiſième eſpèce de *Poème cyclique*, lorſque le poète traite une hiſtoire depuis ſon commencement juſqu'à la fin: comme, par exemple, l'auteur de la Théſeide dont parle Ariſtote; car il avoit ramaſſé dans ce ſeul *Poème* tout ce qui étoit arrivé à ſon héros; comme Antimaque, qui avoit fait la Thebaide, qui a été appelée *cyclique* par les anciens; & celui dont parle Horace dans l'*Art poétique*:

Nec ſic incipies ut ſcriptor cyclicus olim,
Fortunam Priami cantabo & nobile bellum.

Ce poète n'avoit pas ſeulement parlé de la guerre de Troie dès ſon commencement; mais il avoit épuiſé toute l'hiſtoire de ce prince, ſans oublier aucune de ſes aventures ni la moindre particularité de ſa vie. Il nous reſte aujourdhui un *Poème* dans ce goût; c'eſt l'Achilléide de Stace, car ce poète y a chanté Achille tout entier: Homère en avoit laiſſé à dire plus qu'il n'en avoit dit, mais Stace n'a voulu rien oublier. C'eſt cette dernière eſpèce de *Poème* qu'Ariſtote blâme, avec raiſon, à cauſe de la multiplication vicieuſe de fables, qui ne peut être excuſée par l'unité du héros.

Il réſulte de ce détail, que les poètes *cycliques* ſont ceux qui, ſans emprunter de la Poéſie cet art de déplacer les évènements, pour les faire naître les uns des autres avec plus de merveilleux en les raportant tous à une ſeule & même action, ſuivoient dans leurs *Poèmes* l'ordre naturel & méthodique de l'hiſtoire ou de la Fable, & ſe propoſoient, par exemple, de mettre en vers tout ce qui s'étoit paſſé depuis un certain temps juſqu'à un autre, ou la vie entière de quelque prince dont les aventures avoient quelque choſe de grand & de ſinguliet. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

POÈME DIDACTIQUE, *Poéſie. Poème* où l'on ſe propoſe, par des tableaux d'après nature, d'inſtruire, de tracer les lois de la raiſon, du bon ſens, de guider les arts, d'orner & d'embellir la vérité ſans lui faire rien perdre de ſes droits. Ce genre eſt une ſorte d'uſurpation que la Poéſie a faite ſur la Proſe.

Le fonds naturel de celle-ci eſt l'inſtruction. Comme elle eſt plus libre dans ſes expreſſions & dans ſes tours, & qu'elle n'a point la contrainte de l'harmonie poétique; il lui eſt plus aiſé de rendre nettement les idées, & par conſéquent de les faire paſſer, telles qu'elles ſont, dans l'eſprit de ceux qu'on inſtruit. Auſſi les récits de l'Hiſtoire, les ſciences, les arts ſont-ils traités en proſe. La raiſon en eſt ſimple: quand il s'agit d'un ſervice important, on en prend le moyen le plus ſûr & le plus facile; & ce moyen, en fait d'inſtruction, eſt ſans contredit la proſe.

Cependant, comme il s'eſt trouvé des hommes qui réuniſſoient en même temps les connoiſſances & le talent de faire des vers; ils ont entrepris de joindre dans leurs ouvrages ce qui étoit joint dans leur perſonne, & de revêtir, de l'expreſſion & de l'harmonie de la Poéſie, des matières qui étoient de pure doctrine. C'eſt de là que ſont venus les ouvrages & les Jours d'Héſiode, les Sentences de Theognis, la Thérapeutique de Nicandre, la Chaſſe & la Pêche d'Oppien; & pour parler des Latins, le *Poème* de Lucrèce ſur la nature, les Géorgiques de Virgile, la Pharſale de Lucain, & quelques autres.

Mais dans tous ces ouvrages il n'y a de poétique que la forme; la matière étoit faite, il ne s'agiſſoit que de la revêtir. Ce n'eſt point la fiction qui a fourni les choſes ſelon les règles de l'imitation, c'eſt la vérité même; auſſi l'imitation ne porte-t-elle ſes règles que ſur l'expreſſion. C'eſt pourquoi

le *Poème didactique* en général peut ſe définir, La vérité miſe en vers ; & par oppoſition, l'autre eſpèce de Poéſie, La fiction miſe en vers. Voilà les deux extrémités : le *didactique* pur, & le poétique pur.

Entre ces deux extrémités, il y a une infinité de milieux, dans leſquels la fiction & la vérité ſe mêlent & s'entr'aident mutuellement ; & les ouvrages qui s'y trouvent renfermés, ſont poétiques ou *didactiques*, plus ou moins, à proportion qu'il y a plus ou moins de fiction ou de vérité. Il n'y a preſque point de fiction pure, même dans les *Poèmes* proprement dits ; & réciproquement il n'y a preſque point de vérité ſans quelque mélange de fiction dans les *Poèmes didactiques* : il y en a même quelquefois dans la proſe. Les interlocuteurs des Dialogues de Platon, ceux des livres philoſophiques de Cicéron ſont faits ; & leur caractère ſoutenu eſt poétique. Il en eſt de même des diſcours dont Tite-Live a embelli ſon Hiſtoire ; ils ne ſont guère plus vrais que ceux de Junon ou d'Énée dans le *Poème* de Virgile. Il n'y a entre eux de différence qu'en ce que Tite-Live a tiré les ſiens des faits hiſtoriques ; au lieu que Virgile les a tirés d'une hiſtoire fabuleuſe. Ils ſont les uns & les autres également de la façon de l'écrivain.

Le *Poème didactique* peut traiter autant d'eſpèces de ſujets que la vérité a de genres. Il peut être hiſtorique ; telle eſt la Pharſale de Lucain ; *voyez* POÈME HISTORIQUE, POÈME PHILOSOPHIQUE. Il peut donner des préceptes pour régler les opérations dans un art, comme dans l'Agriculture, dans la Poéſie, *&c* ; telles ſont les Géorgiques de Virgile, & l'Art poétique d'Horace, qu'on nomme *Poème didactique*.

Mais toutes ces eſpèces de *Poèmes* ne ſont pas tellement ſéparées, qu'elles ne ſe prêtent quelquefois un ſecours mutuel. Les ſciences & les arts ſont frères & ſœurs ; c'eſt un principe qu'on ne ſauroit trop ſe répéter dans cette matière : leurs biens ſont communs entre eux ; & ils prennent partout ce qui peut leur convenir. Ainſi, dans la Poéſie philoſophique il entre quelquefois des faits hiſtoriques, & des obſervations tirées des arts : pareillement dans les *Poèmes* hiſtoriques & didactiques, il entre ſouvent des raiſonnements & des principes. Mais ces emprunts ne conſtituent pas le fonds du genre : ils n'y viennent que comme auxiliaires ; ou quelquefois comme délaſſements, parce que la variété eſt le repos de l'eſprit. Quand l'eſprit eſt las d'un genre, d'une couleur, on lui en offre une autre qui exerce une autre faculté, & qui donne à celle qui étoit fatiguée le temps de réparer ſes forces.

Il y a plus ; car quelles libertés ne ſe donnent pas les poètes ? Quelquefois ils ſe laiſſent emporter au gré de leur imagination ; & las de la vérité, qui ſemble leur faire porter le joug, ils prennent l'eſſor, s'abandonnent à la fiction, & jouïſſent de tous les droits du génie. Alors ils ceſſent d'être hiſtoriens, philoſophes, artiſtes ; ils ne ſont plus que poètes. Ainſi, Virgile ceſſe d'être agriculteur quand il raconte les fables d'Ariſtée & d'Orphée ; il quitte la vérité pour la vraiſemblance ; il eſt maître & créateur de ſa matière : ce qui pourtant n'empêche pas que la totalité de ſon *Poème* ne ſoit dans le genre *didactique*. Son épiſode eſt dans ſon *Poème*, ce qu'une ſtatue eſt dans une maiſon, c'eſt à dire, un morceau de pur ornement dans un édifice fait pour l'uſage.

Les *Poèmes didactiques* ont, comme tous les ouvrages, dès qu'ils ſont achevés & finis, un commencement, un milieu, & une fin : on propoſe le ſujet, on le traite, on l'achève. Voilà qui peut ſuffire ſur la matière du *Poème didactique* ; venons à la forme.

Les Muſes ſavent tout, non ſeulement ce qui eſt, mais encore ce qui peut être, ſur la terre, dans les enfers, au ciel, dans tous les eſpaces, ſoit réels ſoit poſſibles : par conſéquent ſi les poètes, quand ils ont voulu feindre des choſes qui n'étoient pas, ont pu les mettre dans la bouche des Muſes, pour leur donner par là plus de crédit ; ils ont pu, à plus forte raiſon, y mettre les choſes vraies & réelles, & leur faire dicter des vers, ſoit ſur les ſciences, ſoit ſur l'Hiſtoire, ſoit ſur la manière d'élever & de perfectionner les arts. C'eſt là-deſſus qu'eſt fondée la forme poétique qui conſtitue le *Poème didactique* ou de doctrine.

Il a toujours été permis à tout auteur de choiſir la forme de ſon ouvrage ; & loin de lui faire un crime d'employer quelque tour adroit pour rendre le ſujet qu'il traite plus agréable, on lui en ſait gré, quand il ſoutient le ton qu'il a pris & qu'il eſt fidele à ſon plan.

Les poètes didactiques n'ont pas jugé à propos de faire parler de ſimples mortels, ils ont invoqué les divinités : & comme ils ſe ſont ſuppoſés exaucés, ils ont parlé en hommes inſpirés, & à peu près comme ils s'imaginoient que les dieux l'auroient fait. C'eſt ſur cette ſuppoſition que ſont fondées toutes les règles générales du *Poème didactique* quant à la forme. Voici ſes règles générales.

1°. Les poètes didactiques cachent l'ordre juſqu'à un certain point ; ils ſemblent ſe laiſſer aller à leur génie & ſuivre la matière telle qu'elle ſe préſente, ſans s'embarraſſer de la conduite par une ſorte de méthode qui avoueroit l'art : ils évitent tout ce qui auroit l'air compaſſé & meſuré. Ils ne mettront cependant point la mort d'un héros avant ſa naiſſance, ni la vendange avant l'été : le déſordre qu'ils ſe permettent n'eſt que dans les petites parties, où il paroît un effet de la négligence & de l'oubli plutôt que d'ignorance ; dans les grandes, ils ſuivent ordinairement l'ordre naturel.

2°. La ſeconde règle eſt une ſuite de la première. En vertu du droit que ſe donnent les poètes de traiter les matières en écrivains libres & ſupérieurs, ils mêlent dans leurs ouvrages des choſes

Digitized by Google

étrangères à leur ſujet, qui n'y tiennent que par occaſion; & cela pour avoir le moyen de montrer leur érudition, leur ſuperiorité, leur commerce avec les Muſes: tels ſont les épiſodes d'Ariſtée & d'Orphée; la métamorphoſe de quelque nymphe en ſouci, en rivière, en rocher.

3°. La troiſième regarde l'expreſſion. Ils s'arrogent tous les privilèges du ſtyle poétique; ils chargent les idées en prenant des termes métaphoriques au lieu des termes propres, en y ajoutant des idées acceſſoires par les épithètes qui fortifient, augmentent, modifient les idées principales; ils emploient des tours hardis, des conſtructions licencieuſes, des figures de mots & de penſées qu'ils placent d'une façon ſingulière; ils sèment des traits d'une érudition détournée & peu commune; enfin, ils prennent tous les moyens de perſuader à leurs lecteurs que c'eſt un génie qui leur parle, afin d'étonner par là leur eſprit & de maitriſer leur attention.

4°. La quatrième règle & la plus importante à ſuivre, eſt de rendre le *Poème didactique* le plus intéreſſant qu'il eſt poſſible. Tous les auteurs de goût qui ont compoſé de tels *Poèmes*, & qui ont employé les vers à nous donner des leçons, ſe ſont conduits ſur ce principe. Afin de ſoutenir l'attention du lecteur, ils ont ſemé leurs vers d'images qui peignent des objets touchants; car les objets qui ne ſont propres qu'à ſatisfaire notre curioſité, ne nous attachent pas autant que les objets qui ſont capables de nous attendrir. S'il m'eſt permis de parler ainſi, l'eſprit eſt d'un commerce plus difficile que le cœur.

Quand Virgile compoſa les Géorgiques, qui ſont un *Poème didactique*, dont le titre nous promet des inſtructions ſur l'Agriculture & ſur les occupations de la vie champêtre; il eut attention à le remplir d'imitations faites d'après des objets qui nous auroient attachés dans la nature. Virgile ne s'eſt pas même contenté de ces images répandues avec un art infini dans tout l'ouvrage; il place dans un de ſes livres une diſſertation faite à l'occaſion des préſages du ſoleil: il y traite, avec toute l'invention dont la Poéſie eſt capable, le meurtre de Jules-Céſar & le commencement du règne d'Auguſte. On ne pouvoit pas entretenir les romains d'un ſujet qui les intéreſsât davantage. Virgile met dans un autre livre la fable miraculeuſe d'Ariſtée & la peinture des effets de l'amour; dans un autre, c'eſt un tableau de la vie champêtre, qui forme un payſage riant & rempli des figures les plus aimables; enfin, il insère dans cet ouvrage l'aventure tragique d'Orphée & d'Eurydice, capable de faire fondre en larmes ceux qui la verroient véritablement.

Il eſt ſi vrai que ce ſont ces images qui ſont cauſe qu'on ſe plaît tant à lire les Géorgiques, que l'attention ſe relâche ſur les vers qui donnent les préceptes que le titre a promis. Suppoſé même que l'objet qu'un *Poème didactique* nous préſente fût ſi curieux qu'on le lût une fois avec plaiſir, on ne le reliroit pas avec la même attention qu'on relit une églogue. L'eſprit ne ſauroit jouïr deux fois du plaiſir de ſentir la même émotion: le plaiſir d'aprendre eſt conſommé par le plaiſir de ſavoir.

Les *Poèmes didactiques* que leurs auteurs ont dédaigné d'embellir par des tableaux pathétiques aſſez fréquents, ne ſont guère entre les mains du commun des hommes. Quel que ſoit le mérite de ces *Poèmes*, on en regarde la lecture comme une occupation ſérieuſe, & non pas comme un plaiſir: on les aime moins, & le Public n'en retient guère que les vers qui contiennent des tableaux pareils à ceux dont on loue Virgile d'avoir entichi les Géorgiques.

Il n'eſt perſonne qui n'admire le génie & la verve de Lucrèce, l'énergie de ſes expreſſions, la manière hardie dont il peint des objets pour leſquels le pinceau de la Poéſie ne paroiſſoit point fait, enfin ſa dextérité pour mettre en vers des choſes que Virgile lui-même auroit peut-être déſeſpéré de pouvoir dire en langage des dieux; mais Lucrèce eſt bien plus admiré qu'il n'eſt lu: il y a plus à profiter dans ſon *Poème De naturâ rerum*, que dans l'Énéide de Virgile; cependant tout le monde lit & relit Virgile, & peu de perſonnes ſont de Lucrèce leur livre favori: on ne lit ſon ouvrage que de propos délibéré; il n'eſt point, comme l'Énéide, un de ces livres ſur leſquels un attrait invincible fait d'abord porter la main quand on veut lire une heure ou deux: qu'on compare le nombre des traductions de Lucrèce, avec le nombre des traductions de Virgile dans toutes les langues polies; & l'on trouvera quatre traductions de l'Enéide de Virgile, contre une traduction du *Poème De naturâ rerum*. Les hommes aimeront toujours mieux les livres qui les toucheront, que les livres qui les inſtruiront: comme l'ennui leur eſt plus à charge que l'ignorance, ils préfèrent le plaiſir d'être émus, au plaiſir d'être inſtruits. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME DRAMATIQUE, *Poéſie*. Repréſentation d'actions merveilleuſes, héroïques, ou bourgeoiſes.

Le *Poème dramatique* eſt ainſi nommé du mot grec δρᾶμα, qui vient de l'éolique δρᾶϝω ou δρᾶω, lequel ſignifie *agir*; parce que dans cette eſpèce de *Poème* on ne raconte point l'action comme dans l'Épopée, mais qu'on la montre elle-même dans ceux qui la repréſentent. L'action *dramatique* eſt ſoumiſe aux yeux, & doit ſe peindre comme la vérité: or le jugement des yeux, en fait de ſpectacle, eſt infiniment plus redoutable que celui des oreilles. Cela eſt ſi vrai, que, dans les *Drames* mêmes, on met en récit ce qui ſeroit peu vraiſemblable en ſpectacle: on dit qu'Hippolyte a été attaqué par un monſtre & déchiré par les chevaux; parce que, ſi on eût voulu repréſenter cet

Digitized by Google

évènement plus tôt que de le raconter, il y auroit une infinité de petites circonſtances qui auroient trahi l'art & changé la pitié en riſée. Le précepte d'Horace y eſt formel; & quand Horace ne l'auroit point dit, la raiſon le dit aſſez.

On y exige encore, non ſeulement que l'action ſoit une, mais qu'elle ſe paſſe toute en un même jour, en un même lieu. La raiſon de tout cela eſt dans l'imitation.

Comme toute action ſe paſſe en un lieu, ce lieu doit être convenable à la qualité des acteurs: ſi ce ſont des bergers, la ſcène eſt un payſage; celle des rois eſt un palais; ainſi du reſte.

Pourvu qu'on conſerve le caractère du lieu, il eſt permis de l'embellir de toutes les richeſſes de l'art; les couleurs & la perſpective en font toute la dépenſe. Cependant il faut que les mœurs des acteurs ſoient peintes dans la ſcène même; qu'il y ait une juſte proportion entre la demeure & le maître qui l'habite; qu'on y remarque les uſages des temps, des pays, des nations. Un américain ne doit être ni vêtu, ni logé comme un françois; ni un françois comme un ancien romain, ni même comme un eſpagnol moderne. Si on n'a point de modèle, il faut s'en figurer un conformément à l'idée que peuvent en avoir les ſpectateurs.

Les deux principales eſpèces de *Poèmes dramatiques* ſont la Tragédie & la Comédie, ou, comme diſoient les anciens, le Cothurne & le Brodequin.

La Tragédie partage avec l'Épopée la grandeur & l'importance de l'action, & n'en diffère que par le *dramatique* ſeulement. Elle imite le beau, le grand; la Comédie imite le ridicule. L'une élève l'âme & forme le cœur, l'autre polit les mœurs & corrige le dehors. La Tragédie nous humaniſe par la compaſſion, & nous retient par la crainte, φόβος καὶ ἔλεος: la Comédie nous ôte le maſque à demi, & nous préſente adroitement le miroir. La Tragédie ne fait pas rire, parce que les ſottiſes des Grands ſont preſque des malheurs publics:

Quidquid delirant reges, plectuntur achivi.

La Comédie fait rire, parce que les ſottiſes des petits ne ſont que des ſottiſes; on n'en craint point les ſuites. La Tragédie excite la terreur & la pitié, ce qui eſt ſignifié par le nom même de la Tragédie. La Comédie fait rire, & c'eſt ce qui la rend comique ou comédie.

Au reſte, la poéſie *dramatique* fit plus de progrès depuis 1635 juſqu'en 1665; elle ſe perfectionna plus en ces 30 années-là, qu'elle ne l'avoit fait dans les trois ſiècles précédents. Rotrou parut en même temps que Corneille; Racine, Molière, & Quinault vinrent bientôt après. Quels progrès a faits depuis parmi nous cette même poéſie *dramatique*? aucun. Mais il eſt inutile d'entrer ici dans de plus grands détails. *Voyez* COMÉDIE, TRAGÉDIE, DRAME, DRAMATIQUE, OPÉRA, &c. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

*Voyez auſſi ce que nous allons dire de l'*Acte *& de l'*Entr'acte.

L'*Acte* eſt une partie d'un *Poème dramatique*, ſéparée d'une autre partie par un intermède.

Pendant les intervalles qui ſe rencontrent entre les *Actes*, le théâtre reſte vacant, & il ne ſe paſſe aucune action ſous les yeux des ſpectateurs; mais on ſuppoſe qu'il s'en paſſe hors de la portée de leur vûe quelqu'une relative à la pièce, & dont les *Actes* ſuivants les informeront.

On prétend que cette diviſion d'une pièce en pluſieurs *Actes* n'a été introduite par les modernes, que pour donner à l'intrigue plus de probabilité & la rendre plus intéreſſante. Car le ſpectateur, à qui dans l'*Acte* précédent on a inſinué quelque choſe de ce qui eſt ſuppoſé ſe paſſer dans l'*Entr'acte*, ne fait encore que s'en douter, & eſt agréablement ſurpris, lorſque dans l'*Acte* ſuivant il aprend les ſuites de l'action qui s'eſt paſſée, & dont il n'avoit qu'un ſimple ſoupçon. *Voyez* PROBABILITÉ & VRAISEMBLANCE.

D'ailleurs les auteurs *dramatiques* ont trouvé par là le moyen d'écarter de la Scène les parties de l'action les plus sèches, les moins intéreſſantes, celles qui ne ſont que préparatoires & pourtant idéalement néceſſaires, en les fondant, pour ainſi dire, dans les *Entr'actes*, de ſorte que l'imagination ſeule les offre au ſpectateur en gros, & même aſſez rapidement pour lui dérober ce qu'elles auroient de lâche ou de déſagréable dans la repréſentation. Les poëtes grecs ne connoiſſoient point ces ſortes de diviſions: il eſt vrai que l'action paroit de temps en temps interrompue ſur leur théâtre, & que les acteurs occupés hors de la ſcène, ou gardant le ſilence, font place aux chants du chœur; ce qui produit des intermèdes, mais non pas abſolument des *Actes* dans le goût des modernes; parce que les chants du chœur ſe trouvent liés d'intérêt à l'action principale avec laquelle ils ont toujours un raport marqué. Si dans les nouvelles éditions leurs tragédies ſe trouvent diviſées en cinq *Actes*, c'eſt aux éditeurs & aux commentateurs qu'il faut attribuer les diviſions, & nullement aux originaux; car de tous les anciens qui ont cité des paſſages de comédies ou de tragédies grèques, aucun ne les a déſignés par l'*Acte* d'où ils ſont tirés, & Ariſtote n'en fait nulle mention dans ſa Poetique. Il eſt vrai pourtant qu'ils conſidéroient leurs pièces comme conſiſtant en pluſieurs parties de diviſion, qu'ils appeloient *Protaſe*, *Epitaſe*, *Catartaſe*, & *Cataſtrophe*; mais il n'y avoit pas ſur le théâtre d'interruptions réelles qui marquaſſent ces diviſions. *Voyez* PROTASE, ÉPITASE, &c.

Ce ſont les romains qui, les premiers, ont introduit dans les pièces de théâtre cette diviſion par *Actes*. Donat, dans l'argument de l'Andrienne, remarque pourtant qu'il n'étoit pas facile de l'apercevoir

ſcavoir dans leurs premiers poètes dramatiques : mais du temps d'Horace l'uſage en étoit établi, il avoit même paſſé en loi ;

Neve minor, neu ſit quinto productior actu
Fabula, quæ poſci vult & ſpectata reponi.

Cependant on n'eſt pas d'accord ſur la néceſſité de cette diviſion, ni ſur le nombre des *Actes*. Ceux qui les fixent à cinq, aſſignent à chacun la portion de l'action principale qui lui doit apartenir : dans le premier, dit Voſſius (*Inſtit. poet. lib. II*) on expoſe le ſujet ou l'argument de la pièce ſans en annoncer le dénouement, pour ménager du plaiſir au ſpectateur, & l'on annonce les principaux caractères ; dans le ſecond, on dévelope l'intrigue par degrés ; le troiſième doit être rempli d'incidents qui forment le nœud ; le quatrième prépare des reſſources ou des voies au dénouement, auquel le cinquième doit être uniquement conſacré.

Selon l'abbé d'Aubignac, cette diviſion eſt fondée ſur l'expérience ; car on a reconnu 1°. que toute tragédie devoit avoir une certaine longueur, 2°. qu'elle devoit être diviſée en pluſieurs parties ou *Actes*. On a enſuite fixé la longueur de chaque *Acte* ; il a été facile après cela d'en déterminer le nombre. On a vu, par exemple, qu'une Tragédie devoit être environ de quinze ou ſeize-cents vers partagés en pluſieurs *Actes* ; que chaque *Acte* devoit être environ de trois-cents vers : on en a conclu que la Tragédie devoit avoir cinq *actes*, tant parce qu'il étoit néceſſaire de laiſſer reſpirer le ſpectateur, & de ménager ſon attention en ne le ſurchargeant pas par la repréſentation continue de l'action, que pour accorder au poète la facilité de ſouſtraire aux ieux des ſpectateurs certaines circonſtances, ſoit par bienſéance ſoit par néceſſité ; ce qu'on appuie de l'exemple des poètes latins & des préceptes des meilleurs Critiques.

Juſques là la diviſion d'une Tragédie en *Actes* paroit fondée : mais eſt-il abſolument néceſſaire qu'elle ſoit en cinq *Actes*, ni plus ni moins ? L'abbé Vatry, de qui nous empruntons une partie de ces remarques, prétend qu'une pièce de théâtre pourroit être également bien diſtribuée en trois *Actes*, & peut-être même en plus de cinq, tant par raport à la longueur de la pièce que par raport à ſa conduite : en effet, il n'eſt pas eſſenciel à une tragédie d'avoir quinze ou ſeize-cents vers ; on en trouve dans les anciens qui n'en ont que mille, & dans les modernes qui vont juſqu'à deux-mille : or dans le premier cas, trois intermèdes ſeroient ſuffiſants ; & dans le ſecond, cinq ne le ſeroient pas, ſelon le raiſonnement de l'abbé d'Aubignac. La diviſion en cinq *Actes* eſt une règle arbitraire, qu'on peut violer ſans ſcrupule. Il peut ſe faire, conclut le même auteur, qu'il convienne en général que la tragédie ſoit en cinq *Actes*, & qu'Horace ait eu raiſon d'en faire un précepte ; & il peut être vrai en même temps qu'un poète feroit mieux de mettre ſa pièce en trois, quatre, ou ſix *Actes*, que de filer des *Actes* inutiles ou trop longs, embarraſſés d'épiſodes, ou ſurchargés d'incidents étrangers, *&c.* Voltaire a déja franchi l'ancien préjugé, en nous donnant la *Mort de Céſar*, qui n'eſt pas moins une belle tragédie pour n'être qu'en trois *Actes*.

Les *Actes* ſe diviſent en ſcènes. Voſſius remarque que, dans les anciens, un *Acte* ne contient jamais plus de ſept ſcènes. On ſent bien qu'il ne faudroit pas trop les multiplier, afin de garder quelque proportion dans la longueur reſpective des *Actes* ; mais il n'y a aucune règle fixée ſur ce nombre. *Voſſ. Inſt. poet. lib. II. Mém. de l'Acad.* tom. VIII, *pag.* 188 & ſuiv.

Comme les *Entr'actes* parmi nous ſont marqués par une ſymphonie de violons ou par des changements de décorations, ils l'étoient chez les anciens par une toile qu'on baiſſoit à la fin de l'*Acte* & qu'on relevoit au commencement du ſuivant. Cette toile, ſelon Donat, ſe nommoit *Siparium*. *Voſſius, Inſt. poet. lib. II.*

L'*Entr'acte* eſt en général l'eſpace de temps qui ſépare deux actes d'une pièce de théâtre, ſoit qu'on rempliſſe cet eſpace de temps par un ſpectacle différent de la pièce, ſoit qu'on laiſſe cet eſpace abſolument vide.

Entr'acte, dans un ſens plus limité, eſt un divertiſſement en dialogue ou en monologue, en chant ou en danſe, ou enfin mélé de l'un & de l'autre, que l'on place entre les actes d'une comédie ou d'une tragédie. L'objet de ce divertiſſement, iſolé & de mauvais goût, eſt de varier l'amuſement des ſpectateurs, ſouvent de donner le temps aux acteurs de changer d'habits, & quelquefois d'alonger le ſpectacle ; mais il n'en peut être jamais une partie néceſſaire : par conſéquent il n'eſt qu'une mauvaiſe reſſource qui décèle le manque de génie dans celui qui y a recours, & le défaut de goût dans les ſpectateurs qui s'en amuſent.

Les grecs avoient des *Entr'actes* de chant & de danſe dans tous leurs ſpectacles : il ne faut pas les en blâmer. L'art du Théâtre, quoique traité alors avec les plus belles reſſources du génie, ne feſoit cependant que de naître : ils ne l'ont connu que dans ſon enfance ; mais c'étoit l'enfance d'Hercule qui jouoit avec les lions.

Les romains, en adoptant le Théâtre des grecs, prirent tous les défauts de leur genre, & n'atteignoient à preſque aucune de leurs beautés. En France, lorſque Corneille & Molière créèrent la Tragédie & la Comédie, ils profitèrent des fautes des romains pour les éviter ; & ils eurent aſſez de génie & de goût pour ſe rendre propres les grandes beautés des grecs, & pour en produire de nouvelles, que les Sophocles & les Ariſtophanes n'auroient pas laiſſé échaper, s'ils avoient vécu deux-mille ans plus tard.

Ainſi, le Théâtre françois, dans les mains de ces

deux hommes uniques, ne pouvoit pas manquer d'être à jamais débarraſſé d'*Entr'actes* & d'intermèdes. *Voyez* INTERMÈDE.

L'*Entr'acte*, à la Comédie françoiſe, eſt compoſé de quelques airs de violon qu'on n'écoute point.

A l'Opéra, le ſpectacle va de ſuite; l'*Entr'acte* eſt une ſymphonie que l'Orcheſtre continue ſans interruption, & pendant laquelle la décoration change. Cette continuité de ſpectacle eſt favorable à l'illuſion, & ſans l'illuſion il n'y a plus de charme dans un ſpectacle en muſique. *Voyez* ILLUSION.

Le grand ballet ſert d'*Entr'acte* dans les drames de collège. *Voyez* BALLET DE COLLÈGE.

L'Opéra italien a beſoin d'*Entr'actes*; on les nomme en Italie *Intermezzi*, Intermèdes. Oſe-t-on le dire? auroit-on beſoin de ce malheureux ſecours dans un opéra qu'un intérêt ſuivi ou qu'une variété agréable ſoutiendroit réellement? on parle beaucoup en France de l'Opéra italien; croit-on le connoître? *Voyez* OPERA.

Les italiens eux-mêmes, toujours amoureux & jaloux de ce ſpectacle, l'ont-ils jamais examiné? On avance ici une propoſition que l'expérience ſeule ne nous a pas ſuggérée; elle nous a été confirmée par des perſonnes ſages & inſtruites, dont aucune nation ne peut récuſer le ſuffrage. Il n'y a pas un homme en Italie qui ait écouté de ſuite un ſeule fois en ſa vie tout l'Opéra italien. On a eu recours aux intermèdes de bouffons ou à des danſes pantomimes, pour combattre l'ennui preſque continuel de plus de quatre heures de ſpectacle; & cette reſſource eſt un défaut très-grand de génie, comme il ſera démontré à *l'article* INTERMÈDE. (*M. DE CAHUZAC.*)

POÈME ÉPIQUE, *Poéſie.* Récit poétique de quelque grande action qui intéreſſe des peuples entiers, ou même tout le genre humain. Les Homère & les Virgile en ont fixé l'idée, juſqu'à ce qu'il vienne des modèles plus accomplis.

Le *Poème épique* eſt bien différent de l'Hiſtoire, quoiqu'il ait avec elle une reſſemblance apparente. L'Hiſtoire eſt conſacrée à la vérité; mais l'*Epopée* peut ne vivre que de menſonges; elle ne connoît d'autres bornes que celles de la poſſibilité.

Quand l'Hiſtoire, continue M. le Batteux, a rendu ſon témoignage, tout eſt fait pour elle; on ne lui demande rien au dela. On veut au contraire que l'*Epopée* charme le lecteur; qu'elle excite ſon admiration; qu'elle occupe en même temps la raiſon, l'imagination, l'eſprit; qu'elle touche les cœurs, étonne les ſens, & faſſe éprouver à l'âme une ſuite de ſituations délicieuſes, qui ne ſoient interrompues quelques inſtants que pour les renouveler avec plus de vivacité.

L'Hiſtoire préſente les faits, ſans ſonger à plaire par la ſingularité des cauſes ou des moyens. C'eſt le portrait des temps & des hommes; par conſéquent l'image de l'inconſtance & du caprice, de mille variations qui ſemblent l'ouvrage du haſard & de la fortune. L'*Epopée* ne raconte qu'une action, & non pluſieurs; cette action eſt eſſenciellement intéreſſante; ſes parties ſont concertées; les cauſes ſont vraiſemblables; les acteurs ont des caractères marqués, des mœurs ſoutenues; c'eſt un Tout, entier, proportionné, ordonné, parfaitement lié dans toutes ſes parties.

Enfin l'Hiſtoire ne montre que les cauſes naturelles; elle marche, ſes mémoires & ſes dates à la main; guidée par la Philoſophie, elle va quelquefois dans le cœur des hommes chercher les principes ſecrets des évènements, que le Vulgaire attribue à d'autres cauſes; jamais elle ne remonte au dela des forces ni de la prudence humaine. L'*Epopée* eſt le récit d'une Muſe, c'eſt à dire, d'une Intelligence céleſte, laquelle a vu, non ſeulement le jeu de toutes les cauſes naturelles, mais encore l'action des cauſes ſurnaturelles, qui préparent les reſſorts humains, qui leur donnent l'impulſion & la direction pour produire l'action qui eſt l'objet du *Poème.*

La première idée qui ſe préſente à un poëte qui veut entreprendre cet ouvrage, c'eſt d'immortaliſer ſon génie; c'eſt la fin de l'ouvrier: cette idée le conduit naturellement au choix d'un ſujet qui intéreſſe un grand nombre d'hommes, & qui ſoit en même temps capable de porter le merveilleux; ce ſujet ne peut être qu'une action.

Pour en dreſſer toutes les parties & les rédiger en un ſeul corps, il fait comme les hommes qui agiſſent; il ſe propoſe un but, où ſe portent tous les efforts de ceux qu'il fait agir: c'eſt la fin de l'ouvrage.

Toutes les parties étant ainſi ordonnées vers un ſeul terme marqué avec préciſion, le poëte fait valoir tous les privilèges de ſon art. Quoique ſon ſujet ſoit tiré de l'Hiſtoire, il s'en rend le maître; il ajoûte, il retranche, il tranſpoſe; il créo, il dreſſe les machines à ſon gré; il prépare de loin des reſſorts ſecrets, des forces mouvantes; il deſſine, d'après les idées de la belle nature, les grandes parties; il détermine les caractères de ſes perſonnages; il forme le labyrinthe de l'intrigue; il diſpoſe tous ſes tableaux ſelon l'intérêt de l'ouvrage; & conduiſant ſon lecteur de merveilles en merveilles, il lui laiſſe toujours apercevoir dans le lointain une perſpective plus charmante, qui ſeduit ſa curioſité & l'entraîne, malgré lui, juſqu'au dénouement & à la fin du *Poème.*

Il eſt vrai que ni la ſociété ni l'Hiſtoire ne lui offrent point de tableaux ſi parfaits & ſi achevés; mais il ſuffit qu'elles lui en montrent les parties, & qu'il ait en ſoi les principes qui doivent le guider dans la compoſition du Tout.

Le plan de toute l'action étant dreſſé de la ſorte, il invoque la Muſe qui doit l'inſpirer: auſſi tôt après cette invocation il devient un autre homme;

Digitized by Google

. . . . . *Cui talia fanti*

. . . *Subito non vultus, non color unus ;*

Et rabie fera corda tument, majorque videri,

Nec mortale ſonans afflatur numine quando

Jam propioris dei.

Il eſt autant dans le ciel que ſur la terre ; il paroît tout pénétré de l'eſprit divin ; ſes diſcours reſſemblent moins au témoignage d'un hiſtorien ſcrupuleux, qu'à l'extaſe d'un prophète. Il appelle par leurs noms les choſes qui n'exiſtent pas encore ; il voit pluſieurs ſiècles auparavant la mer Caſpienne qui frémit, & les ſept embouchures du Nil qui ſe troublent dans l'attente d'un héros.

Ce ton majeſtueux ſe ſoutient ; tout s'ennoblit dans ſa bouche ; les penſées, les expreſſions, les tours, l'harmonie, tout eſt rempli de hardieſſe & de pompe. Ce n'eſt point le tonnerre qui gronde par intervalle, qui éclate, & qui ſe tait ; c'eſt un grand fleuve qui roule ſes flots avec bruit, & qui étonne le voyageur qui l'entend de loin dans une vallée profonde : en un mot, c'eſt un dieu qui fait récit à des dieux (1).

Je ne diſcuterai point ici ce qui concerne le plan de l'*Épopée*, ſon choix, ſon action, ſon nœud, ſon dénouement, ſes épiſodes, ſes perſonnages, & ſon ſtyle : toutes ces choſes ont été traitées profondément au mot Épopée ; j'y renvoie le lecteur, & je me borne aux remarques générales les plus importantes, qu'on trouvera ingénieuſement détaillées dans un diſcours de Voltaire ſur cette matière.

Que l'action du *Poème epique* ſoit ſimple ou complexe, dit ce beau génie ; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année, ou qu'elle dure plus long temps ; que la ſcène ſoit fixée dans un ſeul endroit, comme dans l'Iliade ; que le héros voyage de mers en mers, comme dans l'Odyſſée ; qu'il ſoit heureux ou infortuné, furieux comme Achille, ou pieux comme Énée ; qu'il y ait un principal perſonnage ou pluſieurs ; que l'action ſe paſſe ſur la terre ou ſur la mer, ſur le rivage d'Afrique comme dans la *Luſiade*, dans l'Amérique comme dans l'*Araucana*, dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde comme dans le *Paradis* de Milton : il n'importe ; le *Poème* ſera toujours un *Poème épique*, un *Poème* héroïque, à moins qu'on ne lui trouve un nouveau titre proportionné à ſon mérite.

(1) L'*Action* du *Poème épique* doit être grande, une, entière, merveilleuſe, & d'une certaine durée.

1°. Elle doit être grande, c'eſt à dire, noble & intéreſſante. Une aventure commune, ordinaire, ne fourniſſant pas de ſon propre fonds les inſtructions que ſe propoſe le *Poème épique*, il faut que l'*Action* ſoit importante & héroïque. Ainſi, dans l'Enéide, un héros échapé des ruines de ſa patrie erre long temps avec les reſtes de ſes concitoyens, qui l'ont choiſi pour roi ; & malgré la colère de Junon, qui le pourſuit ſans relâche, il arrive dans un pays que lui promettoient les deſtins, y fait des ennemis redoutables ; & & après mille traverſes ſurmontées avec autant de ſageſſe que de valeur, il y jette les fondements d'un puiſſant Empire. Ainſi, la conquête de Jéruſalem par les croiſés, celle des Indes par les portugais, la réduction de Paris par Henri le Grand malgré les efforts de la ligue, ſont le ſujet des *Poèmes* du Taſſe, de Camoëns, & de Voltaire : d'où il eſt aiſé de conclure qu'une hiſtoriette, une intrigue amoureuſe, ou telle autre aventure qui fait le fonds de nos romans, ne peut jamais devenir la matière d'un *Poème épique*, qui veut dans le ſujet de la nobleſſe & de la majeſté.

Il y a deux manières de rendre l'*Action épique* intéreſſante : la première, par la dignité & l'importance des perſonnages ; c'eſt la ſeule dont Homère faſſe uſage, n'y ayant rien d'ailleurs d'important dans ſes modèles, & qui ne puiſſe arriver à des perſonnages ordinaires : la ſeconde eſt l'importance de l'*Action* en elle-même, comme l'établiſſement ou l'abolition d'une Religion ou d'un Etat, tel qu'eſt le ſujet choiſi par Virgile, qui en ce point l'emporte ſur Homère. L'*Action* de la Henriade réunit dans un haut degré ce double intérêt.

Le P. le Boſſu ajoûte une troiſième manière de jeter de l'intérêt dans l'*Action* ; ſavoir, de donner aux lecteurs une plus haute idée des perſonnages du *Poème*, que celle qu'on ſe fait ordinairement des hommes, & cela en comparant les héros du *Poème* avec les hommes du ſiècle préſent. *Voyez* Heros & Caractère.

2°. L'*Action* doit être une, c'eſt à dire, que le poëte doit ſe borner à une ſeule & unique entrepriſe illuſtre, exécutée par ſon héros, & ne point embraſſer l'hiſtoire de ſa vie toute entière. L'Iliade n'eſt que l'hiſtoire de la colère d'Achille ; & l'Odyſſée, que celle du retour d'Ulyſſe à Ithaque : Homère n'a voulu décrire ni toute la vie de ce dernier, ni toute la guerre de Troie. Stace au contraire, dans ſon *Achilléide*, & Lucain, dans ſa *Pharſale*, ont entaſſé trop d'événements découſus, pour que leurs ouvrages meritent le nom de *Poèmes épiques* : on leur donne celui d'*héroïques*, parce qu'il s'y agit de héros. Mais il faut prendre garde que l'unité de héros ne fait pas l'unité de l'*Action*. La vie de l'homme eſt pleine d'inégalités ; il change ſans ceſſe de deſſein, ou par l'inconſtance de ſes paſſions, ou par les accidents imprévus de ſa vie. Qui voudroit décrire tout l'homme, ne formeroit qu'un tableau bizarre, un contraſte de paſſions oppoſées, ſans liaiſon & ſans ordre. C'eſt pourquoi l'*Epopée* n'eſt pas la louange d'un héros qu'on ſe propoſe pour modèle, mais le récit d'une *Action* grande & illuſtre qu'on donne pour exemple.

Il en eſt de la Poéſie comme de la Peinture : l'unité de l'*Action* principale n'empêche pas qu'on n'y mette pluſieurs incidents particuliers, & ces incidents ſe nomment *Epiſodes*. Le deſſein eſt formé dès le commencement du *Poème*, le héros en vient à bout en franchiſſant tous les obſtacles : c'eſt le récit de ces oppoſitions qui fait les épiſodes ; mais tous ces épiſodes dépendent de l'*Action* principale, & ſont tellement liés avec elle & ſi unis entre eux, qu'on ne perd jamais de vûe ni le héros ni l'*Action* que le poëte s'eſt propoſé de chanter. Au moins doit-on ſuivre inviolablement cette règle, ſi l'on veut que l'unité d'*Action* ſoit conſervée. *Diſcours ſur le Poème épique à la tête du Télémaque*, *pag.* 12 & 13 ; *Principes pour la lecture des poëtes*, *tom. II. pag.* 109.

3°. Pour l'integrité de l'*Action*, il faut, ſelon Ariſtote, qu'il y ait un commencement, un milieu, & une fin : précepte en ſoi-même aſſez obſcur, mais que le P. le Boſſu développe de la ſorte. « Le commencement, dit-il, eſt

Si vous faites ſcrupule, diſoit le célèbre Adiſſon, de donner le titre de *Poème épique* au *Paradis perdu* de Milton, appelez-le, ſi vous voulez, un *Poème divin;* donnez-lui tel nom qu'il vous plaira, pourvu que vous confeſſiez que c'eſt un ouvrage auſſi admirable en ſon genre que l'*Enéide:* ne diſputons jamais ſur les noms; c'eſt une puérilité impardonnable.

Mais le point de la queſtion & de la difficulté, eſt de ſavoir ſur quoi les nations polies ſe réuniſſent, & ſur quoi elles diffèrent. Un *Poème épique* doit partout être fondé ſur le jugement, & embelli par l'imagination; ce qui apartient au bon ſens, apartient également à toutes les nations du monde. Toutes vous diront qu'une Action une & ſimple, qui ſe dèvelope aiſément & par degrés, & qui ne coute point une attention fatiguante, leur plaira bien plus qu'un amas confus d'aventures monſtrueuſes. On ſouhaite généralement que cette unité ſi ſage ſoit ornée d'une variété d'épiſodes qui ſoient comme les membres d'un corps robuſte & proportionné.

Plus l'action ſera grande, plus elle plaira à tous les hommes, dont la foibleſſe eſt d'être ſéduits par tout ce qui eſt au dela de la vie commune. Il faudra ſurtout que cette action ſoit intéreſſante: car tous les cœurs veulent être remués; & un *Poème*, parfait d'ailleurs, s'il ne touchoit point, ſeroit inſipide en tout temps & en tout pays. Elle doit être entière; parce qu'il n'y a point d'homme qui puiſſe être ſatisfait, s'il ne reçoit qu'une partie du Tout qu'il s'eſt promis d'avoir.

Telles ſont à peu près les principales règles que la nature dicte à toutes les nations qui cultivent

---

» ſont les cauſes qui influeront ſur une *Action*, & la réſo-
» lution que quelqu'un prend de la faire; le milieu, ce
» ſont les effets de ces cauſes, & les difficultés qui en tra-
» verſent l'exécution; & la fin, c'eſt le dénouement & la
» ceſſation de ces difficultés.

» Le poète, ajoûte le même auteur, doit commencer ſon
» *Action*, de manière qu'il mette le lecteur en état d'en-
» tendre tout ce qui ſuivra; & que de plus le commence-
» ment exige néceſſairement une ſuite. Ces deux mêmes
» principes, pris d'une manière inverſe, auront auſſi lieu
» pour la fin; c'eſt à dire qu'il faudra que la fin ne laiſſe
» plus rien à attendre, & qu'elle ſoit néceſſairement la ſuite
» de quelque choſe qui aura précédé. Enfin il faudra que
» le commencement ſoit lié à la fin par le milieu, qui eſt
» l'effet de quelque choſe qui a précédé la cauſe de ce qui
» va ſuivre ».

Dans les cauſes d'une *Action* on remarque deux plans oppoſés. Le premier & le principal, eſt celui du héros; le ſecond comprend les deſſeins qui uniſent au projet du héros. Ces cauſes oppoſées produiſent auſſi des effets contraires; ſavoir, des efforts de la part du héros pour exécuter ſon plan, & des efforts contraires de la part de ceux qui le traverſent. Comme les cauſes & les deſſeins tant du héros que des autres perſonnages du *Poème* forment le commencement de l'*Action*, les efforts contraires en forment le milieu; c'eſt là que ſe forme le nœud ou l'intrigue, en quoi conſiſte la plus grande partie du *Poème*. *Voyez* INTRIGUE, NŒUD.

La ſolution des obſtacles eſt ce qui fait le dénouement: & le dénouement peut ſe pratiquer de deux manières; ou par une reconnoiſſance, ou ſans reconnoiſſance; ce qui n'a lieu que dans la Tragédie. Mais dans le *Poème épique*, les différents effets que le dénouement produit, & les divers états dans leſquels il laiſſe les perſonnages du *Poème*, partagent l'*Action* en autant de branches. S'il change le ſort des principaux perſonnages, on dit qu'il y a *Péripétie*; & alors l'*Action* eſt *implexe*. S'il n'y a pas péripétie, mais que le dénouement n'opère que le paſſage d'un état de trouble à un état de repos; on dit que l'*Action* eſt ſimple. *Voyez* PÉRIPÉTIE, CATASTROPHE, DÉNOUEMENT. Le P. le Boſſu, *Traité du Poème épique*.

4°. L'*action* de l'*Epopée* doit être merveilleuſe, c'eſt à dire, pleine de fictions hardies, mais cependant vraiſemblables: telle eſt l'intervention des divinités du paganiſme dans les *Poèmes* des anciens; & dans ceux des modernes, celles des paſſions perſonnifiées. Mais quoique le poète puiſſe aller quelquefois au dela de la nature, il ne doit jamais choquer la raiſon. Il y a un merveilleux ſage & un merveilleux ridicule. On trouvera ſous les *mots* MACHINE & MERVEILLEUX, cette matière traitée dans une juſte étendue. *Voyez* MACHINE & MERVEILLEUX.

5°. Quant à la durée de l'*Action* du *Poème épique*, Ariſtote obſerve qu'elle eſt moins bornée que celle d'une Tragédie. Celle-ci doit être renfermée dans un jour, ou, comme on dit, *entre deux ſoleils*. Mais l'*Epopée*, ſelon le même Critique, n'a pas de temps borné. En effet, la Tragédie eſt remplie de paſſions véhémentes, rien de violent ne peut être de longue durée: mais les vertus & les habitudes qui ne s'acquièrent pas tout d'un coup, ſont propres au *Poème épique*, & par conſequent ſon *Action* doit avoir une plus grande étendue. Le P. le Boſſu donne pour règle, que plus les paſſions des premiers perſonnages ſont violentes, & moins l'*Action* doit durer: qu'en conſéquence l'*Action* de l'Iliade, dont le courroux d'Achille eſt l'âme, ne dure que quarante-ſept jours; au lieu que celle de l'Odyſſée, où la prudence eſt la qualité dominante, dure huit ans & demi; & celle de l'Enéide, où le principal perſonnage eſt un héros pieux & humain, près de ſept ans.

Mais ni la règle de ces auteur n'eſt inconteſtable, ni ſon ſentiment ſur la durée de l'Odyſſée & ſur celle de l'Enéide n'eſt exact. Car quoique l'*Epopée* puiſſe renfermer en narration les *Actions* de pluſieurs années, les Critiques penſent aſſez généralement que la temps de l'*action* principale, depuis l'endroit où le poète commence ſa narration, ne peut être plus long qu'une année; comme le temps d'une *Action* tragique doit être au plus d'un jour. Ariſtote & [illegible]ce n'en diſent rien pourtant: mais l'exemple d'Ho[illegible] & de Virgile le prouve. L'Iliade ne dure que quarante-ſept jours; l'Odyſſee ne commence qu'au départ d'Ulyſſe de l'île d'Ogygie; & l'Enéide, qu'a la tempête qui jette Enée ſur les côtes de Carthage. Or depuis ces deux termes, ce qui ſe paſſe dans l'Odyſſée ne dure que deux mois, & ce qui arrive dans l'Enéide remplit l'eſpace d'un an. Il eſt vrai qu'Ulyſſe chez Alcinoüs, & Enée chez Didon, racontent leurs aventures paſſées: mais ces récits n'entrent que comme récits dans la durée de l'*Action* principale; & le cours des années qu'ont pour ainſi dire conſumées les évènements, ne fait en aucune manière partie de la durée du *Poème*; comme, dans la Tragédie, les évènements racontés dans la protaſe & qui ſervent à l'intelligence de l'*Action* dramatique, n'entrent point dans ſa durée. Ainſi, l'erreur du P. le Boſſu eſt manifeſte. *Voyez* PROTASE; *voyez auſſi* FABLE. (*M.* GRUNWALD.)

les lettres : mais la machine du merveilleux, l'intervention d'un pouvoir céleſte, la nature des épiſodes, tout ce qui dépend de la tyrannie de la coutume & de ce ſentiment qu'on nomme *Goût ;* voilà ſur quoi il y a mille opinions, & point de règles générales.

Nous devons admirer ce qui eſt univerſellement beau chez les anciens, nous devons nous prêter à ce qui étoit beau dans leur langue & dans leurs mœurs; mais ce ſeroit s'égarer étrangement que de les vouloir ſuivre en tout à la piſte. Nous ne parlons point la même langue : la Religion, qui eſt preſque toujours la baſe de la Poéſie *épique*, eſt parmi nous l'oppoſé de leur Mythologie : nos coutumes ſont plus différentes de celles des héros du ſiège de Troie que de celles des américains : nos combats, nos ſièges, nos flottes n'ont pas la moindre reſſemblance : notre philoſophie eſt en tout le contraire de la leur : l'invention de la poudre, celle de la bouſſole, de l'imprimerie, tant d'autres arts qui ont été aportés récemment dans le monde, ont en quelque façon changé la face de l'univers ; en ſorte qu'un poète *épique*, entouré de tant de nouveautés, doit avoir un génie bien ſtérile ou bien timide, s'il n'ôſe pas être neuf lui-même.

Qu'Homère nous repréſente ſes dieux s'enivrant de nectar, & riant ſans fin de la mauvaiſe grâce dont Vulcain leur ſert à boire ; cela étoit bon de ſon temps, où les dieux étoient ce que les fées ſont dans le nôtre. Mais aſſûrément perſonne ne s'aviſera aujourdhui de repréſenter dans un *Poème* une troupe d'anges & de ſaints buvant & riant à table. Que diroit-on d'un auteur qui iroit, d'après Virgile, introduire des harpies enlevant le dîner de ſon héros ?

En un mot, admirons les anciens ; mais que notre admiration ne ſoit pas une ſuperſtition aveugle : ne feſons pas cette injuſtice à la nature humaine & à nous-mêmes, de fermer nos ieux aux beautés qu'elle répand autour de nous, pour ne regarder & n'aimer que ſes anciennes productions, dont nous ne pouvons pas juger avec autant de sûreté.

Il n'y a point de monuments en Italie qui méritent plus l'attention d'un voyageur que la Jéruſalem du Taſſe ; Milton fait preſque autant d'honneur à l'Angleterre que le grand Newton ; le Camoëns eſt, en Portugal, ce que Milton eſt en Angleterre.

C'eſt ſans doute un grand plaiſir pour un homme qui penſe, de lire attentivement tous ces *Poèmes épiques* de différente nature, nés en des ſiècles & dans des pays éloignés les uns des autres. En les examinant impartialement, on n'ira point demander à Ariſtote ce qu'il faut penſer d'un auteur anglois ou portugais, ni à M. Perrault comment on doit juger de l'Iliade. On ne ſe laiſſera point tyranniſer par Scaliger & par le Boſſu, mais on tirera ſes règles de la nature & des exemples frapans ; & pour lors on jugera entre les dieux d'Homère & le vrai Dieu chanté par Milton, entre Calypſo & Didon, Armide, & Ève.

De beaux génies & de grands maîtres de l'art ſe ſont ainſi conduits pour juger ſainement les poètes *épiques ;* & comme j'ai leurs écrits ſous les ieux, je puis aiſément *ponter* ici quelques-uns des principaux traits de leurs deſſins. Commençons par *Homère.*

Ce grand poète vivoit probablement environ 850 ans avant l'ère chrétienne. Il étoit contemporain d'Héſiode, & floriſſoit trois générations après la guerre de Troie : ainſi, il pouvoit avoir vu dans ſon enfance quelques vieillards qui avoient été à ce ſiège ; & il devoit avoir parlé ſouvent à des grecs d'Europe & d'Aſie, qui avoient vu Ulyſſe & Ménélas. Quand il compoſa l'*Iliade* & l'*Odyſſée*, il ne fit donc que mettre en vers une partie de l'hiſtoire & des fables de ſon temps.

Les grecs n'avoient alors que des poètes pour hiſtoriens & pour théologiens ; ce ne fut même que 400 ans après Héſiode & Homère, qu'on ſe réduiſit à écrire l'Hiſtoire en proſe. Cet uſage, qui paroîtra bien ridicule à beaucoup de lecteurs, étoit très-raiſonnable. Un livre, en ces temps-là, étoit une choſe auſſi rare qu'un bon livre l'eſt aujourd'hui : loin de donner au public l'hiſtoire *in-folio* de chaque village, comme on fait à préſent, on ne tranſmettoit à la Poſtérité que les grands évènements qui devoient l'intéreſſer. Le culte des dieux & l'hiſtoire des grands hommes étoient les ſeuls ſujets de ce petit nombre d'écrits : on les compoſa long temps en vers chez les égyptiens & chez les grecs, parce qu'ils étoient deſtinés à être retenus par cœur & à être chantés ; telle étoit la coutume de ces peuples ſi différents de nous. Il n'y eut juſqu'à Hérodote d'autre hiſtoire parmi eux qu'en vers, & ils n'eurent dans aucun temps de poéſie ſans muſique.

Celle d'Homère ſe chantoit par morceaux détachés, auxquels on donnoit des titres particuliers, comme le *Combat des vaiſſeaux*, la *Patroclée*, la *Grotte de Calypſo :* on les appeloit *rapſodies ;* & ceux qui les chantoient, *Rapſodes.* Ce fut Piſiſtrate, roi d'Athènes, qui raſſembla ces morceaux, qui les arrangea dans leur ordre naturel, & qui en compoſa les deux corps de Poéſie que nous avons ſous le nom d'*Iliade* & d'*Odyſſée.* On en fit enſuite pluſieurs éditions fameuſes. Ariſtote en fit une pour Alexandre le Grand, qui la mit dans une precieuſe caſſette qu'il avoit trouvée parmi les dépouilles de Darius ; & on la nomma l'*Edition de la caſſette.* Enfin Ariſtarque, que Ptolomée Philométor avoit fait gouverneur de ſon fils Evergètes, en fit une ſi correcte & ſi exacte, que ſon nom eſt devenu celui de la *ſaine critique ;* on dit *Ariſtarque*, pour dire *un bon juge* en matière de goût : c'eſt ſon édition qu'on prétend que nous avons aujourdhui.

Autant les ouvrages d'Homère ſont connus,

autant eſt-on dans l'ignorance ſur ſa perſonne. Tout ce qu'on ſait de vrai, c'eſt que long temps après ſa mort on lui a érigé des ſtatues & élevé des temples: ſept villes puiſſantes ſe ſont diſputé l'honneur de l'avoir vu naître. Mais la commune opinion eſt que de ſon vivant il fut expoſé aux injures de la fortune: qu'il avoit à peine un domicile, & que celui dont la Poſtérité a fait un dieu, a vécu pauvre & miſérable; deux choſes très-compatibles, & que pluſieurs grands hommes ont éprouvées dans tous les temps & dans tous les lieux. On admire les qualités de ſon cœur, qu'il a peint dans ſes écrits; ſa modeſtie, ſa droiture, la ſimplicité & l'élévation de ſes ſentiments.

L'Iliade, qui eſt ſon grand ouvrage, eſt pleine de dieux & de combats. Ces ſujets plaiſent naturellement aux hommes, ils aiment ce qui leur paroît terrible; ils ſont comme les enfants, qui écoutent avidement ces contes de ſorciers qui les effraient: il y a des fables pour tout âge, & il n'y a point de nation qui n'ait eu les ſiennes.

De ces deux ſujets qui rempliſſent l'Iliade, naiſſent les deux grands reproches que l'on fait à Homère. On lui impute l'extravagance de ſes dieux & la groſſièreté de ſes héros; c'eſt reprocher à un peintre d'avoir donné à ſes figures des habillements de ſon temps. Homère a peint les dieux tels qu'on les croyoit, & les hommes tels qu'ils étoient. Ce n'eſt pas un grand mérite de trouver de l'abſurdité dans la Théologie païenne; mais il faudroit être bien dépourvu de goût pour ne pas aimer certaines fables d'Homère. Si l'idée des trois Grâces qui doivent toujours accompagner la déeſſe de la beauté, ſi la ceinture de Vénus ſont de ſon invention; quelles louanges ne lui doit-on pas pour avoir ainſi orné cette religion que nous lui reprochons? & ſi ces fables étoient déja reçues avant lui, peut-on mépriſer un ſiècle qui avoit trouvé des allégories ſi juſtes & ſi charmantes?

Quant à ce qu'on appelle *Groſſièreté* dans les héros d'Homère, on peut rire tant qu'on voudra, de voir Patrocle préparer le dîner avec Achille: Achille & Patrocle ne perdent rien à cela de leur héroïſme; & la plupart de nos Généraux, qui portent dans un camp tout le luxe d'une Cour efféminée, n'égaleront jamais ces héros qui faiſoient leur cuiſine eux-mêmes. On peut ſe moquer de la princeſſe Nauſica, qui, ſuivie de ſes femmes, va laver ſes robes & celles du roi & de la reine: cette ſimplicité ſi reſpectable vaut mieux que la vaine pompe & l'oiſiveté dans leſquelles les perſonnes d'un haut rang ſont nourries.

Ceux qui reprochent à Homère d'avoir tant loué la force de ſes héros, ne ſavent pas qu'avant l'invention de la poudre, la force du corps décidoit de tout dans les batailles: ils ignorent que cette force eſt l'origine de tout pouvoir chez les hommes; & que c'eſt par une ſupériorité ſeule que les nations du Nord ont conquis notre hémiſphère, depuis la Chine juſqu'au mont Atlas. Les anciens ſe faiſoient une gloire d'être robuſtes; leurs plaiſirs étoient des exercices violents: ils ne paſſoient point leurs jours à ſe faire traîner dans des chars mollement ſuſpendus, à couvert des influences de l'air, pour aller porter languiſſamment d'une maiſon dans une autre leur ennui & leur inutilité. En un mot, Homère avoit à repréſenter un Ajax & un Hector, non un courtiſan de Verſailles ou de Saint-James.

Je ne prétends pas cependant juſtifier Homère de tout défaut, mais j'aime la manière dont Horace le juge; c'eſt un ſoupçon plus tôt qu'une accuſation, & il eſt même fâché d'avoir ce ſoupçon. « Les beautés de ſes ouvrages ſont ſi grandes, » que j'oublie les moments où il me paroît ſommeiller ». On trouve, partout dans ſes poéſies, un génie créateur, une imagination riche & brillante, un enthouſiaſme preſque divin. Il a réuni toutes les parties: le gracieux, le riant, le grave, & le ſublime; & à ce dernier égard, il eſt bien ſupérieur à Virgile.

Je ne m'attacherai point à montrer ſon talent dans l'invention, ſon goût dans la diſpoſition, ſa force & ſa juſteſſe dans l'expreſſion; on peut lire tout ce qu'en dit l'auteur des *Principes de la Littérature*: je me contenterai ſeulement de remarquer que le plus grand mérite d'Homère eſt de porter partout l'empreinte du génie. Nous ne ſommes plus en état de juger de ſon élocution, que toute l'Antiquité grèque & latine admiroit: nous ſavons tout au plus la valeur des mots; nous ne pouvons juger s'ils ſont nobles & à quel point ils le ſont, ſi chaque mot étoit le mot unique dans l'endroit où il eſt placé: nous ne ſommes point sûrs de la prononciation, notre organe n'y eſt point fait; de ſorte que, ſi Homère nous enchante, nous n'en avons preſque obligation qu'à la beauté des choſes & à l'énergie de ſes traits, qui, quoiqu'à demi effacés pour nous, nous paroiſſent encore plus beaux que la plupart des modernes, dont le coloris eſt ſi frais.

S'il décrit une armée en marche; « c'eſt un feu » dévorant qui, pouſſé par les vents, conſume la » terre devant lui ». Si c'eſt un dieu qui ſe tranſporte d'un lieu à un autre; « il fait trois pas, & » au quatrième il arrive au bout du monde ». On entend, dans les deſcriptions de combats, le bruit de guerre, le cliquetis des armes, le fracas de la mêlée, le tonnerre de Jupiter qui gronde, la terre qui retentit ſous les pieds des combattants: on n'eſt point avec le poète, on eſt au milieu de ſes héros; on ne lit point ſon ouvrage, on croit être préſent à tout ce qu'il raconte. L'eſprit, l'imagination, le cœur, toute la capacité de l'âme eſt remplie par la grandeur des intérêts, par la vivacité des images, par la marche harmonieuſe de la poéſie du ſtyle.

Digitized by Google

Quand il décrit la ceinture de Vénus, il n'y a point de tableau de l'Albane qui approche de cette peinture riante. Veut-il flechir la colère d'Achille? il personnifie les Prières : « elles sont filles du » maître des dieux ; elles marchent tristement, le » front couvert de confusion, les yeux trempés de » larmes ; & ne pouvant se soutenir sur leurs pieds » chancelants, elles suivent de loin l'Injure, l'In- » jure altière, qui court sur la terre d'un pied » léger, levant sa tête audacieuse ».

Si quelques-unes des comparaisons d'Homère ne nous paroissent pas assez nobles, la plupart n'ont pas ce défaut. Une armée couverte de ses boucliers descend de la montagne ; c'est une forêt en feu : elle s'avance, & fait lever la poussière ; c'est une nuée qui apporte l'orage. Un jeune combattant est atteint d'un trait mortel ; c'est un pavot vermeil qui laisse tomber sa tête mourante. En un mot, l'Iliade est un édifice enrichi de figures majestueuses, riantes, agréables, naïves, touchantes, tendres, délicates : plus on la lit, plus on admire l'étendue, la profondeur, & la grandeur du génie de l'architecte.

Il n'est plus permis aujourdhui de révoquer toutes ces choses en doute. Il n'est plus question, dit fort bien Despréaux, de savoir si Homère, Platon, Cicéron, Virgile, sont des hommes merveilleux : c'est une chose sans contestation, puisque vingt siècles en sont convenus ; & après des suffrages si constants, il y auroit, non seulement de la témérité, mais même de la folie, à douter du merite de ces écrivains.

Passons à *Virgile* le prince des poètes latins & l'auteur de l'Enéide.

En lisant Homère, dit Le Batteux, nous nous figurons ce poète, dans son siecle, comme une lumière unique au milieu des ténèbres ; seul avec la seule nature, sans conseils, sans livres, sans sociétés de Savants, abandonné à son seul génie, ou instruit uniquement par les Muses.

En lisant Virgile, nous sentons au contraire que nous entrons dans un monde éclairé, que nous sommes chez une nation où règne la magnificence & le goût, où tous les arts, la Sculpture, la Peinture, l'Architecture, ont des chef-d'œuvres, où les talents sont réunis avec les lumières.

Il y avoit dans le siècle d'Auguste une infinité de gens de Lettres, de philosophes, qui connoissoient la nature & les arts, qui avoient lu les auteurs anciens & les modernes, qui les avoient comparés, qui en avoient discuté & qui en discutoient tous les jours les beautés de vive voix & par écrit. Virgile devoit profiter de ces avantages ; & on sent, en le lisant, qu'il en a réellement profité. On y remarque le soin d'un auteur qui connoit des règles & qui craint de les blesser, qui polit & repolit sans fin & qui aprehende la censure des connoisseurs. Toujours riche, toujours correct, toujours élégant ; ses tableaux ont un coloris aussi brillant que juste ; en artiste instruit, il aime mieux se tenir sur les bords, que de s'exposer à l'orage. Homère, plein de sécurité, se laisse aller à son génie : il peint toujours en grand, au risque de passer quelquefois les bornes de l'art : la nature seule le guide.

Le premier pas que devoit faire Virgile, entreprenant un *Poeme épique*, étoit de choisir un sujet qui pût en porter l'edifice ; un sujet voisin des temps fabuleux, presque fabuleux lui-même, & dont on n'eût que des idées vagues, demi-formées, & capables par là de se prêter aux fictions *épiques*. En second lieu, il falloit qu'il y eût un raport intéressant entre ce sujet & le peuple pour qui il entreprenoit de le traiter. Or ces deux points se réunissent parfaitement dans l'arrivée d'Enée en Italie : ce prince passoit pour être fils d'une déesse ; son histoire se perdoit dans la Fable : d'ailleurs les romains prétendoient qu'il étoit le fondateur de leur nation, & le père de leur premier roi. Virgile a donc fait un bon choix en prenant pour sujet l'établissement d'Enée en Italie.

Pour jeter encore un nouvel intérêt dans cette matière, le poète, usant des droits de son art, a jugé à propos de faire entrer dans son *Poème* plusieurs traits à la louange du prince & de la nation, & de présenter des tableaux allégoriques où ils pussent se reconnoitre avec plaisir. Tout le monde fut enchanté de son *Poème*, dès qu'il vit le jour. Les suffrages & l'amitié d'Auguste, de Mécène, de Tucca, de Pollion, d'Horace, de Gallus, ne servirent pas peu sans doute à diriger les jugements de ses contemporains, qui peut être sans cela ne lui auroient pas rendu si tôt justice. Quoi qu'il en soit, telle étoit la vénération qu'on avoit pour lui à Rome, qu'un jour, comme il vint à paroître au théâtre apres qu'on y eut recité quelques-uns des vers de l'Enéide, tout le peuple se leva avec de grandes acclamations ; honneur qu'on ne rendoit alors qu'à l'empereur.

La critique la plus vraie, la plus générale, & la mieux fondée qu'on puisse faire de l'Enéide, c'est que les six derniers chants sont bien inférieurs au six premiers ; cependant on y reconnoit partout la main de Virgile : & l'on doit convenir que ce que la force de son art à tiré de ce terrein ingrat, est presque incroyable. Il est vrai que ce grand poète n'avoit voulu réciter à Auguste que le premier, le second, le quatrième, & le sixième livres, qui sont effectivement la plus belle partie de son *Poème*. C'est là que Virgile a épuisé tout ce que l'imagination a de plus grand dans la descente d'Enée aux enfers, ou, si l'on veut, dans le tableau des mystères d'Eleusis. Il a dit tout au cœur dans les amours de Didon. La terreur & la compassion ne peuvent aller plus loin que dans sa description du liège, de la prise, & de la ruine de Troie. Dans cette haute élévation où il étoit parvenu au milieu de son vol, il étoit bien difficile de ne pas descendre.

Digitized by Google

Mais il eſt aſſez vraiſemblable que Virgile ſentoit lui-même que cette dernière partie de ſon ouvrage avoit beſoin d'être retouchée. On ſait qu'il ordonna par ſon teſtament que l'on brûlât ſon Énéide, dont il n'étoit point ſatisfait; mais Auguſte ſe donna bien de garde d'obéir à ſa dernière volonté, & de priver le monde du *Poème* le plus touchant de l'Antiquité. Il tient aujourdhui la balance preſque égale avec l'Iliade: on trouve quelquefois dans Homère des longueurs, des détails qui ne nous paroiſſent pas aſſez choiſis; Virgile a évité ces petites fautes, & a mieux aimé reſter en deçà, que d'aller au dela.

Enfin les grecs & les latins n'ont rien eu de plus beau & de plus parfait en leurs langues que les poéſies d'Homère & de Virgile; c'eſt la ſource, le modèle, & la règle du bon goût. Ainſi, il n'y a point d'homme de Lettres qui ne doive ſavoir, & ſavoir bien, les ouvrages de ces deux poètes.

Ils ont tous deux dans l'expreſſion quelque choſe de divin. On ne peut dire mieux, avec plus de force, de nobleſſe, d'harmonie, de préciſion, ce qu'ils diſent l'un & l'autre: & plus tôt que de les comparer dans cette partie, il faut prendre la penſée du petit Cyrus & dire: « Mon grand-» père eſt le plus grand des mèdes, & mon père » le plus beau des perſes ». Domitius-Afer répondit à peu près la même choſe à quelqu'un qui lui demandoit ſon opinion ſur le mérite des deux poètes: « Virgile, dit-il, eſt le ſecond, mais plus près du » premier que du troiſième ».

Après avoir levé les ieux vers Homère & Virgile, il eſt inutile de les arrêter long temps ſur leurs copiſtes. Je paſſerai donc légèrement en revue Statius & Silius-Italicus; l'un inégal & timide, l'autre imitateur encore plus foible de l'Iliade & de l'Enéide.

Stace, ou plus tôt *Publius-Papinius-Statius*, vivoit ſous le règne de Domitien. Il obtint les bonnes grâces de cet empereur, & lui dédia ſa Thébaïde, *Poème* de douze chants. Quelques louanges que lui ait données Jules-Scaliger, tous les gens de goût trouvent qu'il pèche du côté de l'art & du génie: ſa diction, quoiqu'aſſez fleurie, eſt très-inégale; tantôt il s'élève fort haut, & tantôt il rampe à terre. C'eſt ce qui a fait dire aſſez ingénieuſement à un moderne, qu'il ſe ſe repréſentoit ſur la cime du Parnaſſe, mais dans la poſture d'un homme qui, n'y pouvant tenir, étoit ſur le point de ſe précipiter. Ses vers cadencent à l'oreille, ſans aller jamais au cœur. Son *Poème* n'eſt ni régulier, ni proportionné, ni même *épique*; car les fictions qui s'y trouvent ſentent moins le poète que l'orateur timide, ou l'hiſtorien méthodique. Ses *Sylves*, recueil de petites pièces de vers ſur différents ſujets, plaiſent davantage, parce que le ſtyle en eſt pur & naturel. Son *Achilléide* eſt le moindre de ſes écrits; mais c'eſt un ouvrage auquel il n'a point mis la dernière main. La mort le ſurprit vers la centième année de Jéſus-Chriſt, dans le temps qu'il retouchoit le ſecond chant. Enfin lui-même reconnoît qu'il n'a ſuivi Virgile que de fort loin & qu'en baiſant ſes traces qu'il adoroit; c'eſt un ſentiment de modeſtie, dont il faut lui tenir compte. Nous avons une belle & bonne édition de ſes œuvres faite à Paris en 1613, *in*-4°. M. de Marolles en a donné une traduction françoiſe, mais beaucoup trop négligée, & à laquelle il manque les notes d'érudition.

Silius-Italicus parvint aux honneurs du conſulat, & finit ſa vie au commencement du règne de Trajan, âgé de 75 ans. Il ſe laiſſa mourir de faim, n'ayant pas la conſtance de ſuporter la douleur de ſes maux. Son ſtyle eſt à la vérité plus pur que celui de ſes contemporains; mais ſon ouvrage de la guerre punique eſt ſi foible & ſi proſaïque, qu'il doit avoir plus tôt le nom d'hiſtoire écrite en vers, que celui de *Poème épique*.

Lucain (*M. Annæus-Lucanus*) eſt digne de nous arrêter plus long temps que Stace & Silius-Italicus, qu'il avoit précédés. Son génie original ouvrit une route nouvelle. Il n'a rien imité, il ne doit à perſonne ni ſes beautés ni ſes défauts, & mérite par cela ſeul une grande attention. Voici ce qu'en dit Voltaire.

Lucain étoit d'une ancienne maiſon de l'ordre des chevaliers. Il naquit à Cordoue en Eſpagne, ſous l'empereur Caligula. Il n'avoit encore que huit mois lorſqu'on l'amena à Rome, où il fut élevé dans la maiſon de Sénèque ſon oncle. Ce fait ſuffit pour impoſer ſilence à des Critiques qui ont révoqué en doute la pureté de ſon langage. Ils ont pris Lucain pour un eſpagnol qui a faic des vers latins: trompés par ce préjugé, ils ont cru trouver dans ſon ſtyle des barbariſmes qui n'y ſont pas, & qui, ſuppoſé qu'ils y ſuſſent, ne peuvent aſsûrément être aperçus par aucun moderne.

Il fut d'abord favori de Néron, juſqu'à ce qu'il eut la noble imprudence de diſputer contre lui le prix de la Poéſie, & l'honneur dangereux de le remporter. Le ſujet qu'ils traitèrent tous deux étoit Orphée. La hardieſſe qu'eurent les juges de déclarer Lucain vainqueur, eſt une preuve bien forte de la liberté dont on jouïſſoit dans les premières années de ce règne.

Tandis que Néron fit les délices des romains, Lucain crut pouvoir lui donner des éloges: il le loue même avec trop de flatterie; & en cela ſeul il a imité Virgile, qui avoit eu la foibleſſe de donner à Auguſte un encens que jamais un homme ne doit donner à un autre homme, quel qu'il ſoit.

Néron démentit bientôt les louanges outrées dont Lucain l'avoit comblé. Il força Sénèque à conſpirer contre lui; Lucain entra dans cette fameuſe conjuration, dont la découverte couta la vie à trois-cents romains du premier rang. Étant condamné

à

Digitized by Google

à la mort, il ſe fit ouvrir les veines dans un bain chaud, & mourut en récitant des vers de ſa Pharſale, qui exprimoient le genre de mort dont il expiroit.

Il ne fut pas le premier qui choiſit une hiſtoire récente pour le ſujet d'un *Poème épique*. Varius, contemporain, ami, & rival de Virgile, mais dont les ouvrages ont été perdus, avoit exécuté avec ſuccès cette dangereuſe entrepriſe.

La proximité des temps, la notoriété publique de la guerre civile, le ſiècle éclairé, politique, & peu ſuperſtitieux, où vivoient Céſar & Lucain, la ſolidité de ſon ſujet ôtoient à ſon génie toute liberté d'invention fabuleuſe.

La grandeur véritable des héros réels qu'il falloit peindre d'après nature, étoit une nouvelle difficulté. Les romains, du temps de Céſar, étoient des perſonnages bien autrement importants que Sarpédon, Diomède, Mézence, & Turnus. La guerre de Troie étoit un jeu d'enfants, en comparaiſon des guerres civiles de Rome, où les plus grands capitaines & les plus puiſſants hommes qui ayent jamais été diſputoient de l'Empire de la moitié du monde connu.

Lucain n'a oſé s'écarter de l'Hiſtoire; par là il a rendu ſon *Poème* ſec & aride. Il a voulu ſuppléer au défaut d'invention par la grandeur des ſentiments; mais il a caché trop ſouvent ſa ſéchereſſe ſous de l'enflure: ainſi, il eſt arrivé qu'Achille & Enée, qui étoient peu importants par eux-mêmes, ſont devenus grands dans Homère & dans Virgile, & que Céſar & Pompée ſont quelquefois petits dans Lucain.

Il n'y a dans ſon *Poème* aucune deſcription brillante comme dans Homère. Il n'a point connu, comme Virgile, l'art de narrer & de ne rien dire de trop; il n'a ni ſon élégance ni ſon harmonie: mais auſſi vous trouvez dans la Pharſale des beautés qui ne ſont ni dans l'Iliade ni dans l'Enéide. Au milieu de ſes déclamations ampoulées, il y a de ces penſées mâles & hardies, de ces maximes politiques dont Corneille eſt rempli; quelques uns de ſes diſcours ont la majeſté de ceux de Tite-Live & la force de Tacite. Il peint comme Salluſte; en un mot, il eſt plus grand partout où il ne veut point être poète. Une ſeule ligne telle que celle-ci, en parlant de Céſar, *Nil actum reputans, ſi quid ſupereſſet agendum*, vaut une deſcription poétique.

Virgile & Homère avoient fort bien fait d'amener les divinités ſur la Scène. Lucain a fait tout auſſi bien de s'en paſſer. Jupiter, Junon, Mars, Vénus, étoient des embelliſſements néceſſaires aux actions d'Enée & d'Agamemnon. On ſavoit peu de choſe de ces héros fabuleux; ils étoient comme ces vainqueurs des jeux olympiques, que Pindare chantoit & dont il n'avoit preſque rien à dire. Il falloit qu'il ſe jetât ſur les louanges de Caſtor, de Pollux, & d'Hercule. Les foibles commencements de l'Empire romain avoient beſoin d'être relevés par l'intervention des dieux: mais Céſar, Pompée, Caton, Labiénus, vivoient dans un autre ſiècle qu'Enée; les guerres civiles de Rome étoient trop ſérieuſes pour ces jeux d'imagination. Quel rôle Céſar joueroit-il dans la plaine de Pharſale, ſi Iris venoit lui apporter ſon épée, ou ſi Vénus deſcendoit dans un nuage d'or à ſon ſecours?

Ceux qui prennent les commencements d'un art pour les principes de l'art même, ſont perſuadés qu'un *Poème* ne ſauroit ſubſiſter ſans divinités, parce que l'Iliade en eſt pleine; mais ces divinités ſont ſi peu eſſencielles au *Poème*, que le plus bel endroit qui ſoit dans Lucain, & peut-être dans aucun poète, eſt le diſcours de Caton, dans lequel ce ſtoïque ennemi des fables refuſe d'entrer ſeulement dans le temple de Jupiter Hammon.

Ce n'eſt donc point pour n'avoir pas fait uſage du miniſtère des dieux, mais pour avoir ignoré l'art de bien conduire les affaires des hommes, que Lucain eſt ſi inférieur à Virgile. Faut-il qu'après avoir peint Céſar, Pompée, Caton avec des traits ſi forts, il ſoit ſi foible quand il les fait agir? Ce n'eſt preſque plus qu'une gazette pleine de déclamation; il me ſemble, ajoûte Voltaire, que je vois un portique hardi & immenſe qui me conduit à des ruines.

Le *Triſſin* (*Jean-George*) naquit à Vicence en 1478, dans le temps que le Taſſe étoit encore au berceau. Après avoir donné la fameuſe Sophonisbe, qui eſt la première tragédie écrite en langue vulgaire, il exécuta le premier, dans la même langue, un *Poème épique*, *Italia liberata*, diviſé en vingt ſept chants, dont le ſujet eſt l'Italie délivrée des goths par Beliſaire ſous l'empereur Juſtinien. Son plan eſt ſage & bien deſſiné, mais la poéſie du ſtyle y eſt foible. Toutefois l'ouvrage réuſſit; & cette aurore du bon goût brilla pendant quelque temps, juſqu'à ce qu'elle fut abſorbée dans le grand jour qu'apporta le Taſſe.

Le Triſſin joignoit à beaucoup d'érudition une grande capacité. Léon X l'employa dans plus d'une affaire importante. Il fut ambaſſadeur auprès de Charles-Quint, mais enfin il ſacrifia ſon ambition & la prétendue ſolidité des affaires publiques à ſon goût pour les Lettres. Il étoit avec raiſon charmé des beautés qui ſont dans Homère, & cependant ſa grande faute eſt de l'avoir imité; il en a tout pris hors le génie. Il s'appuie ſur Homère pour marcher, & tombe en voulant le ſuivre: il cueille les fleurs du poète grec, mais elles ſe flétriſſent entre les mains de l'imitateur. Il ſemble n'avoir copié ſon modèle que dans le détail des deſcriptions, & même ſes images. Il eſt très-exact à peindre les habillements & les meubles de ſes héros, mais il ne dit pas un mot de leurs caractères. Cependant il a la gloire d'avoir été le premier moderne en Europe qui ait fait un *Poème*

épique régulier & ſenſé, quoique foible, & qui ait oſé ſecouer le joug de la rime en inventant les vers libres, *verſi ſciolti*. De plus, il eſt le ſeul des poëtes italiens dans lequel il n'y ait ni jeux de mots ni pointes, & celui de tous qui a le moins introduit d'enchanteurs & de héros enchantés dans ſes ouvrages; ce qui n'étoit pas un petit mérite.

Tandis que le Triſſin, en Italie, ſuivoit d'un pas timide & foible les traces des anciens, le Camoëns, en Portugal, ouvroit une carrière toute nouvelle & s'aquéroit une réputation qui dure encore parmi ſes compatriotes, qui l'appellent le *Virgile portugais*.

Le *Camoëns* (*Luis*) naquit dans les dernières années du règne célèbre de Ferdinand & d'Iſabelle, tandis que Jean II régnoit en Portugal. Après la mort de Jean, il vint à la Cour de Liſbonne, la première année du règne d'Emmanuel le Grand, héritier du trône & des grands deſſeins du roi Jean. C'étoit alors les beaux jours du Portugal, & le temps marqué pour la gloire de cette nation.

Emmanuel, déterminé à ſuivre le projet qui avoit échoué tant de fois, de s'ouvrir une route aux Indes orientales par l'Océan, fit partir en 1497 Vaſco de Gama avec une flotte pour cette fameuſe entrepriſe, qui étoit regardée comme téméraire & impraticable, parce qu'elle étoit nouvelle: c'eſt ce grand voyage qu'a chanté le Camoëns.

La vie & les aventures de ce poëte ſont trop connues de tout le monde pour en faire le récit. On ſait qu'il mourut à l'hôpital, dans un abandon général en 1579, âgé d'environ 50 ans.

A peine fut-il mort qu'on s'empreſſa de lui faire des épitaphes honorables, & de le mettre au rang des grands hommes: quelques villes ſe diſputèrent l'honneur de lui avoir donné la naiſſance. Ainſi, il éprouva en tout le ſort d'Homère; il voyagea comme lui, il vécut & mourut pauvre, & n'eut de réputation qu'après ſa mort. Tant d'exemples doivent aprendre aux hommes de génie, que ce n'eſt point par le génie qu'on fait ſa fortune & qu'on vit heureux.

Le ſujet de la *Luſiade*, traité par un génie auſſi vif que le Camoëns, ne pouvoit que produire une nouvelle eſpèce d'*Epopée*. Le fonds de ſon *Poëme* n'eſt ni une guerre, ni une querelle de héros, ni le monde en armes pour une femme; c'eſt un nouveau pays découvert à l'aide de la navigation.

Le poëte conduit la flotte portugaiſe à l'embouchure du Gange, décrit en paſſant les côtes occidentales, le midi & l'orient de l'Afrique, & les différents peuples qui vivent ſur cette côte. Il entremêle avec art l'hiſtoire du Portugal; on y voit dans le troiſième chant la mort de la célèbre Inès de Caſtro, épouſe du roi dom Pédre, dont l'aventure déguiſée a été jouée dans ce ſiècle ſur le théâtre de Paris: c'eſt le plus beau morceau du Camoëns; il y a peu d'endroits dans Virgile plus attendriſſants & mieux écrits.

Le grand défaut de ce *Poëme* eſt le peu de liaiſon qui règne dans toutes ſes parties. Il reſſemble aux voyages dont il eſt le ſujet. Le poëte n'a d'autre art que de bien conter le détail des aventures qui ſe ſuccèdent; mais cet art ſeul, par le plaiſir qu'il donne, tient quelquefois lieu de tous les autres. Il eſt vrai qu'il y a des fictions de la plus grande beauté dans cet ouvrage, & qui doivent réuſſir dans tous les temps & chez tous les peuples: mais ces ſortes de fictions ſont rares, & la plupart ſont un mélange monſtrueux du paganiſme & du chriſtianiſme; Bacchus & la Vierge Marie s'y trouvent enſemble.

Le principal but des portugais, après l'établiſſement de leur commerce, eſt la propagation de la foi, & Vénus ſe charge du ſuccès de l'entrepriſe. Un merveilleux ſi abſurde défigure tellement tout l'ouvrage aux yeux des lecteurs ſenſés, qu'il ſemble que ce grand défaut eût dû faire tomber ce *Poëme*; mais la poéſie du ſtyle & l'imagination dans l'expreſſion l'ont ſoutenu, de même que les beautés de l'exécution ont placé Paul Véronèſe parmi les grands peintres.

Le Taſſe, né à Sorrento en 1544, commença la *Gieruſalemme liberata*, dans le temps que la Luſiade du Camoëns commençoit à paroître. Il entendoit aſſez le portugais pour lire ce *Poëme*, & pour en être jaloux. Il diſoit que le Camoens étoit le ſeul rival en Europe qu'il craignit. Cette crainte, ſi elle étoit ſincère, étoit très-mal fondée; le Taſſe étoit autant au deſſus du Camoëns, que le portugais étoit ſupérieur à ſes compatriotes. Il eût eu plus de raiſon d'ajouter qu'il étoit jaloux de l'Arioſte, par qui ſa réputation fut ſi long temps balancée, & qui lui eſt encore préféré par bien des italiens. Mais pour ne point trop charger cet article, je parlerai ailleurs de l'Arioſte & de ſa naiſſance.

Ce fut à l'âge de 32 ans que le Taſſe donna ſa Jéruſalem délivrée. Il pouvoit dire alors comme un grand homme de l'antiquité: J'ai vécu aſſez pour le bonheur & pour la gloire. Le reſte de ſa vie ne fut plus qu'une chaine de calamités & d'humiliations. Envelopé, dès l'âge de huit ans, dans le banniſſement de ſon père, ſans patrie, ſans biens, ſans famille, perſécuté par les ennemis que lui ſuſcitoient ſes talents, plaint mais négligé par ceux qu'il appeloit ſes amis, il ſouffrit l'exil, la priſon, la plus extrême pauvreté, la faim même; & ce qui devoit ajouter un poids inſuportable à tant de malheurs, la calomnie l'attaqua & l'opprima.

Il s'enfuit de Ferrare, où le protecteur qu'il avoit tant célébré l'avoit fait mettre en priſon: il

Digitized by Google

alla à pied, couvert de haillons, depuis Ferrare juſqu'à Sorrento dans le royaume de Naples, trouver une ſœur dont il eſpéroit quelques ſecours, mais dont probablement il n'en reçut point, puiſqu'il fut obligé de retourner à pied à Ferrare, où il fut encore empriſonné. Le déſeſpoir altéra ſa conſtitution robuſte, & le jeta dans des maladies violentes & longues, qui lui ôtèrent quelquefois l'uſage de la raiſon.

Sa gloire poétique, cette conſolation imaginaire dans des malheurs réels, fut attaquée par l'Académie de la Cruſca en 1585; mais il trouva des défenſeurs: Florence lui fit toutes ſortes d'accueils; l'envie ceſſa de l'opprimer au bout de cinq ans, & ſon mérite ſurmonta tout. On lui offrit des honneurs & de la fortune; ce ne fut toutefois que lorſque ſon eſprit, fatigué d'une ſuite de malheurs, étoit devenu inſenſible à tout ce qui pouvoit le flatter.

Il fut appelé à Rome par le pape Clément VIII, qui, dans une congrégation de Cardinaux, avoit reſolu de lui donner la couronne de Lautier & les honneurs du triomphe; cérémonie qui paroît bizarre aujourdhui, ſurtout en France, & qui étoit alors très-ſérieuſe & très-honorable en Italie. Le Taſſe fut reçu à un mille de Rome par les deux cardinaux neveux, & par un grand nombre de prélats & d'hommes de toutes conditions. On le conduiſit à l'audience du pape: « Je déſire, lui » dit le pontife, que vous honoriez la couronne » de laurier qui a honoré juſqu'ici tous ceux qui » l'ont portée ». Les deux cardinaux Aldobrandin, neveux du pape, qui admiroient le Taſſe, ſe chargèrent de l'appareil de ce couronnement; il devoit ſe faire au Capitole: choſe aſſez ſingulière, que ceux qui éclairent le monde par leurs écrits, triomphent dans la même place que ceux qui l'avoient déſolé par leurs conquêtes.

Il tomba malade dans le temps de ces préparatifs; & comme ſi la fortune avoit voulu le tromper juſqu'au dernier moment, il mourut la veille du jour deſtiné pour la cérémonie, l'an de Jeſus-Chriſt 1595, à l'âge de 51 ans.

Le temps, qui ſape la réputation des ouvrages médiocres, a aſſuré celle du Taſſe. La *Jéruſalem délivrée* eſt aujourdhui chantée en pluſieurs endroits de l'Italie, comme les *Poèmes* d'Homère l'étoient en Grèce.

Si la Jéruſalem paroît à quelques égards imitée de l'Iliade, il faut avouer que c'eſt une belle choſe qu'une imitation où l'auteur n'eſt pas au deſſous de ſon modèle. Le Taſſe a peint quelquefois ce qu'Homère n'a fait que crayonner. Il a perfectionné l'art de nuer les couleurs, & de diſtinguer les différentes eſpèces de vertus, de vices, & de paſſions, qui ailleurs ſemblent les mêmes. Ainſi, Godefroi eſt prudent & modéré; l'inquiet Aladin a une politique cruelle; la généreuſe valeur de Tancrède eſt oppoſée à la fureur d'Argan, l'amour dans Armide eſt un mélange de coquétetie & d'emportement; dans Herminie, c'eſt une tendreſſe douce & aimable; il n'y a pas, juſqu'à l'hermite Pierre, qui ne faſſe un perſonnage dans le tableau, & un beau contraſte avec l'enchanteur Iſmène: & ces deux figures ſont aſſurément au deſſus de Calchas & de Taltibius.

Il amène dans ſon ouvrage les aventures avec beaucoup d'adreſſe; il diſtribue ſagement les lumières & les ombres; il fait paſſer le lecteur des alarmes de la guerre aux délices de l'amour; & de la peinture des voluptés, il le ramène aux combats; il excite la ſenſibilité par degrés; il s'élève au deſſus de lui-même de livre en livre. Son ſtyle eſt partout clair & élégant; & lorſque ſon ſujet demande de l'élévation, on eſt étonné comment la molleſſe de la langue italienne prend un nouveau caractère ſous ſes mains, & ſe change en majeſté & en force.

Voilà les beautés de ce *Poème*; mais les défauts n'y ſont pas moins grands. Sans parler des épiſodes mal couſus, des jeux de mots, & des *concetti* puérils, eſpèce de tribut que l'auteur payoit au goût de ſon ſiècle pour les pointes, il n'eſt pas poſſible d'excuſer les fables pitoyables dont ſon ouvrage eſt rempli. Ces ſorciers chrétiens & mahométans, ces demons qui prennent une infinité de formes ridicules, ces princes métamorphoſés en poiſſons, ce perroquet qui chante des chanſons de ſa propre compoſition, Renaud deſtiné par la Providence au grand exploit d'abattre quelques vieux arbres dans une forêt, qui eſt le grand merveilleux de tout le *Poème*, Tancrède qui y trouve ſa Clorinde enfermée dans un pin, Armide qui ſe préſente à travers l'écorce d'un myrte, le diable qui joue le rôle d'un miſérable charlatan; toutes ces idées ſont autant d'extravagances également indignes d'un *Poème épique*. Enfin, l'auteur y donne imprudemment aux mauvais eſprits les noms de Pluton & d'Alecton, confondant ainſi les idées païennes avec les idées chrétiennes.

Sur la fin du ſeizième ſiècle, l'Eſpagne produiſit un *Poème épique*, célèbre par quelques beautés particulières qui s'y trouvent, par la ſingularité du ſujet, & par le caractère de l'auteur.

On le nomme dom *Alonzo d'Ercilla y Cunéga*. Il fut élevé dans la maiſon de Philippe II, ſuivit le parti des armes, & ſe diſtingua par ſon courage à la bataille de Saint-Quentin. Entendant dire, étant à Londres, que quelques provinces du Chily avoient pris les armes contre les eſpagnols leurs conquérants & leurs tyrans, il ſe rendit dans cet endroit du nouveau monde pour y combattre ces américains.

Sur les frontières du Chily, du côté du ſud, eſt une petite contrée montagneuſe, nommée *Araucana*, habitée par une race d'hommes plus robuſtes & plus féroces que les autres peuples de l'Amérique. Ils défendirent leur liberté avec plus de

courage & plus long temps que les autres américains.

Alonzo soutint contre eux une pénible & longue guerre. Il courut des dangers extrêmes; il vit & fit des actions étonnantes, dont la seule récompense fut l'honneur de conquérir des rochers, & de réduire quelques contrées incultes sous l'obéissance du roi d'Espagne.

Pendant le cours de cette guerre, Alonzo conçut le dessein d'immortaliser ses ennemis, en s'immortalisant lui-même. Il fut en même temps le conquérant & le poète; il employa les intervalles de loisir que la guerre lui laissoit, à en chanter les évènements.

Il commence par une description géographique du Chily, & par la peinture des mœurs & des coutumes des habitants. Ce commencement, qui seroit insupportable dans tout autre *Poème*, est ici nécessaire & ne déplait pas, dans un sujet où la scène est par dela l'autre tropique, & où les heros sont des sauvages qui nous auroient été toujours inconnus, s'il ne les avoit pas conquis & celébrés.

Le sujet, qui étoit neuf, a fait naître à l'auteur quelques pensées neuves & hardies; on remarque aussi de l'Eloquence dans quelques-uns de ses discours, & beaucoup de feu dans ses batailles: mais son *Poème* pèche du côté de l'invention. On n'y voit aucun plan, point de variété dans les descriptions, point d'unité dans le dessin. Enfin ce *Poème* est plus sauvage que les nations qui en font le sujet. Vers la fin de l'ouvrage, l'auteur, qui est un des premiers héros du *Poème*, fait pendant la nuit une longue & ennuyeuse marche, suivi de quelques soldats; & pour passer le temps, il fait naître entre eux une dispute au sujet de Virgile, & principalement sur l'episode de Didon. Alonzo saisit cette occasion pour entretenir ses soldats de la mort de Didon, telle qu'elle est raportée par les anciens historiens; & afin de restituer à la reine de Carthage sa réputation, il s'amuse à en discourir pendant deux chants entiers. Ce n'est pas d'ailleurs un défaut médiocre de son *Poème* d'être composé de trente-six chants: on peut supposer avec raison qu'un auteur qui ne sait ou qui ne veut s'arrêter, n'est pas propre à fournir une telle carrière.

Milton (*Jean*) naquit à Londres en 1608. Sa vie est à la tête de ses œuvres; mais il ne s'agit ici que de son *Poème épique*, intitulé, Le Paradis perdu, *The Paradise lost*. Il employa neuf ans à la composition de cet ouvrage immortel; mais à peine l'eut-il commencé, qu'il perdit la vûe. Il étoit pauvre, aveugle, & ne fut point decouragé. Son nom doit augmenter la liste des grands hommes persécutés de la fortune. Il mourut en 1674, sans se douter de la reputation qu'auroit un jour son *Poème*, sans croire qu'il surpassoit de beaucoup celui du Tasse, & qu'il égaloit en beautés ceux de Virgile & d'Homère.

Les françois rioient quand on leur disoit que l'Angleterre avoit un *Poème épique*, dont le sujet étoit le diable combattant contre Dieu, & un serpent qui persuadoit à une femme de manger une pomme; ils imaginoient qu'on ne pouvoit faire sur ce sujet que des vaudevilles: mais ils sont bien revenus de leur erreur. Il est vrai que ce *Poème* singulier a ses taches & ses défauts. Au milieu des idées sublimes dont il est rempli, on en trouve plusieurs de bizarres & d'outrées. La peinture du péché, monstre feminin, qui, après avoir violé sa mère, met au monde une multitude d'enfants sortant sans cesse de ses entrailles, pour y rentrer & les déchirer, révolte avec raison les esprits délicats; c'est manquer au vraisemblable, que d'avoir placé du canon dans l'armée de Satan, & d'avoir armé d'épées des esprits qui ne pouvoient se blesser. C'est encore se contredire, que de mettre dans la bouche de Dieu le père, un ordre à ses anges de poursuivre ses ennemis, de les punir, & de les précipiter dans le Tartare: cependant Dieu parle & manque de puissance; la victoire de ses anges reste indécise, & on vient à leur résister.

Mais enfin ces sortes de défauts sont noyés dans le grand nombre de beautés merveilleuses dont le *Poème* étincèle. Ajoutez-y les traits majestueux avec lesquels l'auteur peint l'Être suprême, & le caractère brillant qu'il ôse donner au diable. On est enchanté de la description du printemps, de celle du jardin d'Eden, & des amours innocents d'Adam & d'Ève. En effet, il est bien remarquable que dans tous les autres *Poèmes* l'amour est regardé comme une foiblesse; dans Milton seul, l'amour est une vertu. Ce poète a su lever d'une main chaste le voile qui couvre ailleurs les plaisirs de cette passion: il transporte le lecteur dans le jardin des délices; il semble lui faire goûter les voluptés pures dont Adam & Ève sont remplis. Il ne s'élève pas au dessus de la nature humaine, mais au dessus de la nature humaine corrompue; & comme il n'y a point d'exemple d'un pareil amour, il n'y en a point d'une pareille poesie.

Ce génie supérieur a encore réuni dans son ouvrage le grand, le beau, l'extraordinaire. Personne n'a mieux su étonner & agir sur l'imagination. Son *Poème* ressemble à un superbe palais bâti de briques, mais d'une architecture sublime. Rien de plus grand que le combat des anges, la majesté du Messie, la taille & la conduite du démon & de ses collègues. Que peut-on se représenter de plus auguste que le Pandæmonium (lieu de l'assemblée des démons), le paradis, le ciel, les anges, & nos premiers parents? Qu'y a-t-il de plus extraordinaire que sa peinture, dans la création du monde, des différentes métamorphoses des anges apostats, & les aventures qu'éprouve leur chef en cherchant le paradis? ce sont là des scènes toutes neuves & purement ideales; & jamais poète ne pouvoit les peindre avec des couleurs plus vives & plus frapantes. En un mot, le *Paradis*

perdu peut être regardé comme le dernier effort de l'eſprit humain, par le merveilleux, le ſublime, les images ſuperbes, les penſées hardies, la variété, la force, & l'énergie de la poéſie. Toutes ces choſes admirables ont fait dire ingénieuſement à Dryden, que la nature avoit formé Milton de l'âme d'Homère & de celle de Virgile.

La France n'a point eu de *Poème épique* juſqu'au dix-huitième ſiècle; aucun des beaux génies qu'elle a produits n'avoit encore travaillé dans ce genre. On n'avoit vu que les plus foibles ôſer porter ce grand fardeau, & ils y ont ſuccombé. Enfin Voltaire, âgé de 30 ans, donna la Henriade en 1733, ſous le nom de *Poeme de la Ligue*.

Le ſujet de cet ouvrage *épique* eſt le ſiège de Paris, commencé par Henri de Valois & Henri le Grand, & achevé par ce dernier ſeul. Le lieu de la ſcène ne s'étend pas plus loin que de Paris à Ivry, où ſe donna cette fameuſe Bataille qui décida du ſort de la France & de la maiſon royale.

Le *Poème* eſt fondé ſur une hiſtoire connue, dont l'auteur a conſervé la vérité dans les principaux évènements. Les autres, moins reſpectables, ont été retranchés ou arrangés ſuivant la vraiſemblance qu'exige un *Poème*.

Celui-ci donc eſt compoſé d'évènements réels & de fictions. Les évènements réels ſont tirés de l'Hiſtoire; les fictions forment deux claſſes. Les unes ſont puiſées dans le ſyſtême merveilleux, telles que la prédiction de la converſion de Henri IV, la protection que lui donne S. Louis, ſon apparition, le feu du ciel détruiſant les opérations magiques qui étoient alors ſi communes, *&c.* Les autres ſont purement allégoriques; de ce nombre ſont le voyage de la Diſcorde à Rome, la Politique, le Fanatiſme perſonnifiés, le temple de l'Amour, enfin les paſſions & les vices

Prenant un corps, une âme, un eſprit, un viſage,

Telle eſt l'ordonnance de la Henriade. A peine eut-elle vu le jour, que l'envie & la jalouſie déchirèrent l'auteur par cent brochures calomnieuſes. On joua la Henriade ſur le théâtre de la comédie italienne & ſur celui de la foire: mais cette cabale & cet odieux acharnement ne purent rien contre la beauté du *Poème*; le Public indigné ne l'admira que davantage. On en fit en peu d'années plus de vingt éditions dans toute l'Europe; & Londres en particulier publia la Henriade par une ſouſcription magnifique. Elle fut traduite en vers anglois par M. Lockman; en vers italiens, par MM. Maffei, Ortolani & Nénéi; en vers allemands, par une aimable muſe, madame Gotſched; & en vers hollandois, par M. Faitema. Quoique les actions chantées dans ce *Poème* regardent particulièrement les françois, cependant comme elles ſont ſimples, intéreſſantes, & peintes avec le plus brillant coloris, il étoit difficile qu'elles manquaſſent de plaire à tous les peuples policés.

L'auteur a choiſi un héros véritable, au lieu d'un héros fabuleux; il a décrit des guerres réelles, & non des batailles chimériques. Il n'a ôſé employer que des fictions qui fuſſent des images ſenſibles de la vérité; ou bien il a pris le parti de les renfermer dans les bornes de la vraiſemblance & des facultés humaines. C'eſt pour cette raiſon qu'il a placé le tranſport de ſon héros au ciel & aux enfers dans un ſonge, où ces ſortes de viſions peuvent paroître naturelles & croyables.

Les êtres inviſibles, ſans l'entremiſe deſquels les maîtres de l'art n'ôſeroient entreprendre un *Poème épique*, comme l'ame de S. Louis & quelques paſſions humaines perſonnifiées, ſont ici mieux ménagées que dans les autres *Épopées* modernes; & l'ouvrage entier ſoutient ſon éclat ſans être chargé d'une infinité d'agents ſurnaturels.

L'auteur n'a fait entrer dans ſon *Poème* que le merveilleux convenable à une Religion auſſi pure que la nôtre, & dans un ſiècle où la raiſon eſt devenue auſſi ſévère que la Religion même.

Tout ce qu'il avance ſur la conſtitution de l'univers, les lois de la nature & de la Morale, dévoilent un génie ſupérieur, auſſi ſage philoſophe qu'excellent phyſicien. Son ouvrage ne reſpire que l'amour de l'humanité; on y déteſte également la rébellion & la perſécution.

La ſageſſe dans la compoſition, la dignité dans le deſſin, le goût, l'élégance, la correction, & les plus belles images y règnent éminemment. Les idées les plus communes y ſont ennoblies par le charme de la Poéſie, comme elles l'ont été par Virgile. Quel *Poème* enfin que la Henriade, dit un de nos collégues (*au mot* ÉPOPÉE), ſi l'auteur eût connu toutes ſes forces lorſqu'il en forma le plan; s'il y eût déployé le pathétique de Mérope & d'Alzire, l'art des intrigues & des ſituations! Mais c'eſt au temps ſeul qu'il appartient de confirmer le jugement des vivants, & de tranſmettre à la Poſterité les ouvrages dont ils font l'éloge.

Comme je n'ai parlé dans ce diſcours que des poètes *épiques* de réputation, je ne devois rien dire de Chapelain & de quelques autres, dont les ouvrages ſont promptement tombés dans l'oubli.

Chapelain (*Jean*), né à Paris en 1595, & l'un des premiers de l'Académie françoiſe, mourut en 1674. Il fut penſionné par le cardinal de Richelieu, par le duc de Longueville, & par le cardinal Mazarin. Cet homme, comblé des préſents de la fortune, fut cinq ans à méditer ſon *Poème* de la *Pucelle*. Il l'avoit diviſé en vingt-quatre chants, dont il n'y a jamais eu que les douze

premiers chants d'imprimés. Quand ils parurent, ils avoient pour eux les ſuffrages des gens de Lettres, & entre autres de l'évêque d'Avranches. « Les bienfaits des Grands avoient déja couronné » ce *Poème*; & le monde, prévenu par ces éloges, » l'attendoit l'encenſoir à la main. Cependant, » ſitôt que le Public eut lu la *Pucelle*, il revint de » ſon préjugé, & la mépriſa même avant qu'aucun » Critique lui eût enſeigné par quelle raiſon elle » étoit mépriſable. La réputation prématurée de » l'ouvrage fut cauſe ſeulement que le Public inſ- » truiſit ce procès avec plus d'empreſſement. Cha- » cun aprit, ſur les premières informations qu'il » fit, qu'on bâilloit comme lui en la liſant, & la » *Pucelle* devint vieille au berceau ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME GÉNÉTHLIAQUE, *Poéſie.* On nomme ainſi les pièces de vers qu'on fait ſur la naiſſance des rois & des princes, auxquels on promet, par une eſpèce de prédiction, toutes ſortes de bonheur & de proſpérités; prédiction que le temps dément preſque toujours. Sophocle, loin de s'amuſer à des poéſies de ce genre, également baſſes & frivoles, finit ſon Œdipe, ce chef-d'œuvre de l'art, par une réflexion toute oppoſée à celles des *Poèmes généthliaques.* Voici la Morale qu'il met dans la bouche du dernier chœur; elle eſt digne des ſiècles les plus éclairés & les plus capables de goûter la vérité. « O Thébains, vous voyez ce roi, cet » Œdipe, dont la pénétration dévelopoit les énig- » mes du ſphynx; cet Œdipe, dont la puiſſance » égaloit la ſageſſe; cet Œdipe, dont la grandeur » n'étoit établie que ſur les faveurs de la fortune! » vous voyez en quel précipice de maux il eſt » tombé. Aprenez, aveugles Mortels, à ne tourner » les yeux que ſur les derniers jours de la vie des » humains, & à n'appeler heureux que ceux qui ſont » arrivés à ce terme fatal ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME HISTORIQUE. *Poéſie didactique.* Eſpèce de *Poème* didactique, qui n'expoſe que des actions & des évènements réels, & tels qu'ils ſont arrivés, ſans en arranger les parties ſelon les règles méthodiques, & ſans s'élever plus haut que les cauſes naturelles; tels ſont les cinquante livres de Nonnus ſur la vie & les exploits de Bacchus, la Pharſale de Lucain, la Guerre punique de Silius-Italicus, & quelques autres.

Les *Poèmes hiſtoriques* ont des actions, des paſſions, & des acteurs, auſſi bien que les *Poèmes* de fiction. Ils ont le droit de marquer vivement les traits, de les rendre hardis & lumineux. Les objets doivent être peints d'un coloris brillant: c'eſt une divinité qui eſt cenſée peindre: elle voit tout ſans obſcurité, ſans confuſion; & ſon pinceau le rend de même. Il lui eſt aiſé de renoncer aux cauſes, d'en développer les reſſorts; quelquefois même elle s'élève juſqu'aux cauſes ſurnaturelles. Tite-Live, racontant la guerre punique, en a montré les évènements dans le récit, & les cauſes politiques dans les diſcours qu'il fait tenir à ſes acteurs; mais il a dû reſter toujours dans les bornes des connoiſſances naturelles, parce qu'il n'étoit qu'hiſtorien; Silius-Italicus, qui eſt poète, raconte de même que le fait Tite-Live: mais il peint partout; il tâche toujours de montrer les objets eux-mêmes, au lieu que l'hiſtorien ſe contente ſouvent d'en parler & de les déſigner.

Le *Poème* de la Guerre civile de Pétrone peint les évènements de l'Hiſtoire avec le ſtyle mâle & nerveux que l'amour de la liberté fait aimer. Le préſident Bouhier a traduit ce *Poème* en vers françois, & c'eſt ainſi qu'il faut rendre les poètes. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME LYRIQUE, *Littérature.* Les italiens ont appelé le *Poème lyrique* ou le ſpectacle en muſique, *Opéra*, & ce mot a été adopté en françois.

Tout art d'imitation eſt fondé ſur un menſonge: ce menſonge eſt une eſpèce d'hypothèſe établie & admiſe en vertu d'une convention tacite entre l'artiſte & ſes juges. Paſſez-moi ce premier menſonge, a dit l'artiſte; & je vous mentirai avec tant de vérité, que vous y ſerez trompé, malgré que vous en ayez. Le poète dramatique, le peintre, le ſtatuaire, le danſeur ou pantomime, le comédien, tous ont une hypothèſe particulière ſous laquelle ils s'engagent de mentir, & qu'ils ne peuvent perdre de vûe un ſeul inſtant, ſans nous ôter de cette illuſion qui rend notre imagination complice de leurs ſupercheries: car ce n'eſt point la vérité, mais l'image de la vérité qu'ils nous promettent; & ce qui fait le charme de leurs productions, n'eſt point la nature, mais l'imitation de la nature. Plus un artiſte en aproche dans l'hyporhèſe qu'il a choiſie, plus nous lui accordons de talent & de génie.

L'imitation de la nature par le chant a dû être une des premières qui ſe ſoient offertes à l'imagination. Tout être vivant eſt ſollicité par le ſentiment de ſon exiſtence à pouſſer en de certains moments des accents plus ou moins mélodieux, ſuivant la nature de ſes organes: comment, au milieu de tant de chanteurs, l'homme ſeroit-il reſté dans le ſilence? La joie a vraiſemblablement inſpiré les premiers chants: on a chanté d'abord ſans paroles; enſuite on a cherché à adapter au chant quelques paroles conformes au ſentiment qu'il devoit exprimer; le couplet & la chanſon ont été ainſi la première muſique.

Mais l'homme de génie ne ſe borna pas long temps à ces chanſons, enfants de la ſimple nature; il conçut un projet plus noble & plus hardi, celui de faire du chant un inſtrument d'imitation. Il s'aperçut bientôt que nous élevons notre voix, & que nous mettons dans nos diſcours plus de

Digitized by Google

force & de mélodie, à meſure que notre âme ſort de ſon aſſiette ordinaire. En étudiant les hommes dans différentes ſituations, il les entendit chanter réellement dans toutes les occaſions importantes de la vie; il vit encore que chaque paſſion, chaque affection de l'âme avoit ſon accent, ſes inflexions, ſa mélodie, & ſont chant propre.

De cette découverte naquit la Muſique imitative & l'art du chant, qui devint une ſorte de Poéſie, une langue, un art d'imitation, dont l'hypothèſe fut d'exprimer par la mélodie & à l'aide de l'harmonie toute eſpèce de diſcours, d'accent, de paſſion, & d'imiter quelquefois juſqu'à des effets phyſiques. La réunion de cet art, auſſi ſublime que voiſin de la nature, avec l'art dramatique, a donné naiſſance au ſpectacle de l'Opéra, le plus noble & le plus brillant d'entre les ſpectacles modernes.

Ce n'eſt point ici le lieu d'examiner ſi le caractère du ſpectacle en muſique a été connu de l'Antiquité: pour peu qu'on réfléchiſſe ſur l'importance des ſpectacles chez les anciens, ſur l'immenſité de leurs théâtres, ſur les effets de leurs repréſentations dramatiques ſur un peuple entier; on aura de la peine à regarder ces effets comme l'ouvrage de la ſimple déclamation & du diſcours ordinaire, dépouillés de tout preſtige. Il n'y a guère aujourdhui d'homme de goût, ni de Critique judicieux, qui doute que la Mélopée ne fût une eſpèce de récitatif noté.

Mais ſans nous embarraſſer dans des recherches qui ne ſont point de notre ſujet, nous ne parlerons ici que du ſpectacle en muſique, tel qu'il eſt aujourdhui établi en Europe, & nous tâcherons de ſavoir quelle ſorte de *Poème* a dû réſulter de la réunion de la Poéſie avec la Muſique.

La Muſique eſt une langue. Imaginez un peuple d'inſpirés & d'enthouſiaſtes, dont la tête ſeroit toujours exaltée, dont l'âme ſeroit toujours dans l'ivreſſe & dans l'extaſe, qui, avec nos paſſions & nos principes, nous ſeroient cependant ſupérieurs par la ſubtilité, la pureté, & la délicateſſe des ſens, par la mobilité, la fineſſe, & la perfection des organes; un tel peuple chanteroit, au lieu de parler; ſa langue naturelle ſeroit la Muſique. Le *Poème lyrique* ne repréſente pas des êtres d'une organiſation différente de la nôtre, mais ſeulement d'une organiſation plus parfaite. Ils s'expriment dans une langue qu'on ne ſauroit parler ſans génie, mais qu'on ne ſauroit non plus entendre ſans un goût délicat, ſans des organes exquis & exercés. Ainſi, ceux qui ont appelé le chant le plus fabuleux de tous les langages & qui ſe ſont moqués d'un ſpectacle où le héros meurt en chantant, n'ont pas eu autant de raiſon qu'on le croiroit d'abord: mais comme ils n'apperçoivent dans la Muſique tout au plus qu'un bruit harmonieux & agréable, une ſuite d'accords & de cadences; ils doivent la regarder comme une langue qui leur eſt étrangère; ce n'eſt point à eux d'apprécier le talent du compoſiteur, il faut une oreille attique pour juger de l'éloquence de Démoſthène.

La langue du muſicien a ſur celle du poète l'avantage qu'une langue univerſelle a ſur un idiome particulier: celui-ci ne parle que la langue de ſon ſiècle & de ſon pays; l'autre parle la langue de toutes les nations & de tous les ſiècles.

Toute langue univerſelle eſt vague par ſa nature; ainſi, en voulant embellir par ſon art la repréſentation théatrale, le muſicien a été obligé d'avoir recours au poète. Non ſeulement il en a beſoin pour l'invention & l'ordonnance du drame *lyrique*; mais il ne peut ſe paſſer d'interprète, dans toutes les occaſions où la préciſion du diſcours devient indiſpenſable, où le vague de la langue muſicale entraîneroit le ſpectateur dans l'incertitude. Le muſicien n'a beſoin d'aucun ſecours pour exprimer la douleur, le délire d'une femme menacée d'un grand malheur: mais ſon poète nous dit; Cette femme éplorée que vous voyez, eſt une mère qui redoute quelque cataſtrophe funeſte pour un fils unique . . . Cette mère eſt Sara, qui, ne voyant pas revenir ſon fils du ſacrifice, ſe rappelle le myſtère avec lequel ce ſacrifice a été préparé, & le ſoin avec lequel elle en a été écartée; ſe porte à queſtionner les compagnons de ſon fils; conçoit de l'effroi de leur embarras & de leur ſilence; & monte ainſi par degrés des ſoupçons à l'inquiétude, à la terreur, juſqu'à en perdre la raiſon: alors, dans le trouble dont elle eſt agitée, où elle ſe croit entourée lorſqu'elle eſt ſeule, ou elle ne reconnoît plus ceux qui ſont avec elle . . . tantôt elle les preſſe de parler, tantôt elle les conjure de ſe taire:

Deh, parlate: che forze tacendo,
Par pitié parlez, peut-être qu'en vous vous taiſant,
Mes pieuſes, più barbari ſiete.
Vous êtes moins compatiſſants que barbares.
Ah! v'intendo. Tacete, tacete,
Ah! je vous entends. Taiſez-vous, taiſez-vous;
Non mi dite che'l figlio mori.
Ne me dites point que mon fils eſt mort.

Après avoir ainſi nommé le ſujet & créé la ſituation, après l'avoir préparée & fondée par ſes diſcours, le poète n'en fournit plus que les maſſes qu'il abandonne au génie du compoſiteur; c'eſt à celui-ci à leur donner toute l'expreſſion & à développer toute la fineſſe des détails dont elles ſont ſuſceptibles.

Une langue univerſelle, frapant immédiatement nos organes & notre imagination, eſt auſſi par ſa nature la langue du ſentiment & des paſſions. Ses expreſſions, allant droit au cœur ſans paſſer pour ainſi dire par l'eſprit, doivent produire des effets inconnus à tout autre idiome; & ce vague même qui l'empêche de donner à ſes accents la préciſion

Digitized by Google

du diſcours, en conſiant à notre imagination le ſoin de l'interprétation, lui fait éprouver un empire qu'aucune langue ne ſauroit exercer ſur elle. C'eſt un pouvoir que la Muſique a de commun avec le Geſte, cette autre langue univerſelle. L'expérience nous aprend, que rien ne commande plus impérieuſement à l'âme ni ne l'émeut plus fortement, que ces deux manières de lui parler.

Le drame en muſique doit donc faire une impreſſion bien autrement profonde que la Tragédie & la Comédie ordinaires. Il ſeroit inutile d'employer l'inſtrument le plus puiſſant, pour ne produire que des effets médiocres. Si la Tragédie de Mérope m'attendrit, me touche, me fait verſer des larmes; il faut que dans l'Opéra les angoiſſes, les mortelles alarmes de cette mère infortunée paſſent toutes dans mon âme; il faut que je ſois effrayé de tous les fantômes dont elle eſt obſedée, que ſa douleur & ſon délire me déchirent & m'arrachent le cœur: le muſicien qui m'en tiendroit quitte pour quelques larmes, pour un attendriſſement paſſager, ſeroit bien au deſſous de ſon art. Il en eſt de même de la Comédie. Si la Comedie de Térence & de Molière enchante, il faut que la Comédie en muſique raviſſe. L'une repreſente les hommes tels qu'ils ſont, l'autre leur donne un grain de verve & de génie de plus; ils ſont tout près de la folie: pour ſentir le merite de la première, il ne faut que des oreilles & du bon ſens; mais la Comédie chantee paroit être faite pour l'elite des gens d'eſprit & de goût: la Muſique donne aux ridicules & aux mœurs un caractère d'originalité, une fineſſe d'expreſſion, qui, pour être ſaiſis, exigent un tact prompt & délicat & des organes très-exercés.

Mais la paſſion a ſes repos & ſes intervalles, & l'art du Théâtre veut qu'on ſuive en cela la marche de la nature. On ne peut pas au ſpectacle toujours rire aux éclats, ni toujours fondre en larmes. Oreſte n'eſt pas toujours tourmenté par les euménides: Andromaque, au milieu de ſes alarmes, aperçoit quelques rayons d'eſpérance qui la calment: il n'y a qu'un pas de cette ſécurité au moment affreux où elle verra périr ſon fils; mais ces deux moments ſont différents, & le dernier ne devient que plus tragique par la tranquillité du précédent. Les perſonnages ſubalternes, quelque intérêt qu'ils prennent à l'action, ne peuvent avoir les accents paſſionnés de leurs héros: enfin la ſituation la plus pathetique ne devient touchante & terrible que par degrés; il faut qu'elle ſoit préparée, & ſon effet dépend en grande partie de ce qui l'a précedée & amenée.

Voilà donc deux moments bien diſtincts du drame *lyrique*, le moment tranquile & le moment paſſionné: & le premier ſoin du compoſiteur a dû conſiſter à trouver deux genres de déclamation eſſenciellement différents, & propres, l'un à rendre le diſcours tranquile, l'autre à exprimer le langage des paſſions dans toute ſa force, dans toute ſa variété, dans tout ſon déſordre. Cette dernière déclamation porte le nom de l'air, *aria*; la première a été appelée le *Récitatif*.

Celui-ci eſt une déclamation notée, ſoutenue & conduite par une ſimple baſſe, qui, ſe faſant entendre à chaque changement de modulation, empêche l'acteur de détonner. Lorſque les perſonnages raiſonnent, délibèrent, s'entretiennent, & dialoguent enſemble, ils ne peuvent que réciter: rien ne ſeroit plus faux que de les voir diſcuter en chantant, ou dialoguer par couplets, en ſorte qu'un couplet devînt la réponſe de l'autre. Le Récitatif eſt le ſeul inſtrument propre à la ſcène & au dialogue; il ne doit pas être chantant; il doit exprimer les véritables inflexions du diſcours par des intervalles un peu plus marqués & plus ſenſibles que la déclamation ordinaire: du reſte, il doit conſerver & la gravité, & la rapidité, & tous les autres caractères. Il ne doit pas être exécuté en meſure exacte; il faut qu'il ſoit abandonné à l'intelligence & à la chaleur de l'acteur, qui doit le hâter ou le ralentir ſuivant l'eſprit de ſon rôle & de ſon jeu. Un Récitatif qui n'auroit pas tous ces caractères, ne pourroit jamais être employé ſur la ſcène avec ſuccès. Le Récitatif eſt beau pour le peuple, lorſque le poète a fait une belle ſcène, & que l'acteur l'a bien jouée; il eſt beau pour l'homme de goût, lorſque le muſicien a bien ſaiſi, non ſeulement le principal caractère de la déclamation, mais encore toutes les fineſſes qu'elle reçoit de l'âge, du ſexe, des mœurs, de la condition, des intérêts de ceux qui parlent & agiſſent dans le drame.

L'air & le chant commencent avec la paſſion; dès qu'elle ſe montre, le muſicien doit s'en emparer avec toutes les reſſources de ſon art. Arbace explique à Mandane les motifs qui l'obligent de quitter la capitale avant le retour de l'aurore, de s'éloigner de ce qu'il a de plus cher au monde: cette tendre princeſſe combat les raiſons de ſon amant; mais lorſqu'elle en a reconnu la ſolidité, elle conſent à ſon éloignement, non ſans un extrême regret: voilà le ſujet de la ſcène & du Récitatif. Mais elle ne quittera pas ſon amant ſans lui parler de toutes les peines de l'abſence, ſans lui recommander les intérêts de l'amour le plus tendre; & c'eſt là le moment de la paſſion & du chant.

Conſervati fedele:
Conſerve-toi fidèle:
Penſa ch'io reſto e peno;
Songe que je reſte & que je peine;
E qualche volta almeno
Et quelquefois du moins
Ricordati di me.
Reſſouviens-toi de moi.

Il eût été faux de chanter durant l'entre tiende

la

la ſcène ; il n'y a point d'air propre à peſer les raiſons de la néceſſité d'un départ ; mais quelque ſimple & touchant que ſoit l'adieu de Mandane, quelque tendreſſe qu'une habile actrice mît dans la manière de déclamer ces quatre vers, ils ne ſeroient que froids & inſipides, ſi l'on ſe bornoit à les réciter.

C'eſt qu'il eſt évident qu'une amante pénétrée qui ſe trouve dans la ſituation de Mandane, répètera à ſon amant, au moment de la ſéparation, de vingt manières paſſionnées & différentes, les mots : *Conſervati fedele*, *Ricordati di me.* Elle les dira tantôt avec un attendriſſement extrême, tantôt avec réſignation & courage, tantôt avec l'eſpérance d'un meilleur ſort, tantôt ſans la confiance d'un heureux retour. Elle ne pourra recommander à ſon amant de ſonger quelquefois à ſa ſolitude & à ſes peines, ſans être frapée elle-même de la ſituation où elle va ſe trouver dans un moment. Ainſi, les mots *penſa ch'io reſto e peno*, prendront le caractère de la plainte la plus touchante, à laquelle Mandane ſera peut-être ſuccéder un effort ſubit de fermeté, de peur de rendre à Arbace ce moment auſſi douloureux qu'il l'eſt pour elle : cet effort ne ſera peut-être ſuivi que de plus de foibleſſe ; & une plainte, d'abord peu violente, finira par des ſanglots & des larmes. En un mot, tout ce que la paſſion la plus douce & la plus tendre pourra inſpirer dans cette poſition à une âme ſenſible, compoſera les élémens de l'air de Mandane ; mais quelle plume ſerait aſſez éloquente pour donner une idée de tout ce que contient un air ? quel Critique ſeroit aſſez hardi pour aſſigner les bornes du génie ?

J'ai choiſi pour exemple une paſſion douce, une ſituation intéreſſante, mais tranquile. Il eſt aiſé de juger, d'après ce modèle, ce que ſera l'air dans des ſituations plus pathétiques, dans des momens tragiques & terribles.

Suppoſons maintenant deux amants dans une ſituation plus cruelle ; qu'ils ſoient menacés d'une ſéparation éternelle, au moment où ils s'attendoient à un ſort bien différent : cette circonſtance donneroit à l'air un caractère plus pathétique. Il ne ſeroit pas naturel non plus qu'également touchés l'un & l'autre, il n'y en eût qu'un qui chantât. Ainſi, l'amant s'adreſſant à ſa maîtreſſe déſolée, lui diroit :

La deſtra ti chiedo,
Je te demande la main,
Mio dolce ſoſtegno,
O mon doux ſoutien ;
Per ultimo pegno
Pour le dernier gage
D'amore e di fe !
D'amour & de fidélité !

Un tel adieu, prononcé avec une ſorte de fermeté par un amant vivement touché, ſeroit l'écueil du courage de ſon amante éplorée : elle fondroit ſans doute en larmes, ou frapée d'un témoignage d'amour autrefois ſi doux, aujourdhui ſi cruel, elle s'écrieroit,

Ah ! queſto fu il ſegno
Ah ! ce fut jadis le ſigne
Del noſtro contento :
De notre bonheur :
Ma ſento che adeſſo
Mais je ſens trop qu'à préſent
L'iſteſſo non è.
Ce n'eſt pas la même choſe.

Je n'ai pas beſoin de remarquer quelle expreſſion forte & touchante ces quatre vers aſſez foibles prendraient en muſique. Le reſte de l'air ne ſeroit plus que des exclamations de douleur & de tendreſſe : l'un s'écrieroit,

Mia vita ! ben mio !
O ma vie ! ô mon bien !

l'autre,

Addio, ſpoſo amato !
Adieu, époux adoré !

A la fin, leur douleur & leurs accents ſe confondroient ſans doute dans cette exclamation ſi ſimple & ſi touchante ;

Che barbaro addio !
Quel fatal adieu !
Che fato crudel !
Quel ſort cruel !

Le duo ou *duetto* eſt donc un air dialogué, chanté par deux perſonnes animées de la même paſſion ou de paſſions oppoſées. Au moment le plus pathétique de l'air, leurs accents peuvent ſe confondre, cela eſt dans la nature ; une exclamation, une plainte peut les réunir : mais le reſte de l'air doit être en dialogue. Il ne peut jamais être naturel qu'Armide & Hidrant, pour s'animer à la vengeance, chantent en couplet ;

Pourſuivons juſqu'au trépas
L'ennemi qui nous offenſe ;
Qu'il n'échape pas
A notre vengeance !

Ils recommenceroient ce couplet dix fois de ſuite avec un bruit & des mouvements de forcénés, qu'un homme de goût n'y trouveroit que la même déclamation fauſſe, faſtidieuſement répétée.

On voit par cet exemple de quelle manière les airs à deux, à trois, & même à pluſieurs acteurs, peuvent être placés dans le drame *lyrique*.

On voit auſſi, par tout ce que nous venons de

dire, ce que c'eſt que l'*air*, ou l'*aria*, & quel eſt ſon genie; il conſiſte dans le dévelopement d'une ſituation intéreſſante. Avec quatre petits vers que le poëte fournit, le muſicien cherche à exprimer, non ſeulement la principale idée de la paſſion de ſon perſonnage, mais encore tous ſes acceſſoires & toutes ſes nuances; mieux le compoſiteur devinera les mouvements les plus ſecrets de l'âme dans chaque ſituation, plus ſon air ſera beau, plus il ſe montrera lui-même homme de genie. C'eſt là qu'il pourra déployer auſſi toute la richeſſe de ſon art, en réuniſſant le charme de l'harmonie au charme de la mélodie, & l'enchantement des voix au preſtige des inſtruments. L'exécution de l'air ſe partagera entre le chant & le geſte; elle ſera l'ouvrage, non ſeulement d'un habile chanteur, mais d'un grand acteur: car le compoſiteur, n'a guère moins d'attention à déſigner les mouvements ou la pantomime, qu'à marquer les accents de la paſſion dont ſon air préſente le tableau.

Suivant la remarque d'un philoſophe célèbre, l'air eſt la récapitulation & la péroraiſon de la ſcène; & voilà pourquoi l'acteur quitte preſque toujours la ſcène après avoir chanté: les occaſions de revenir du langage de la paſſion à la déclamation ordinaire, au ſimple récitatif, doivent être rares.

Le génie de l'air eſt eſſenciellement différent du couplet & de la chanſon: celle-ci eſt l'ouvrage de la gaîté, de la ſatire, du ſentiment, ſi vous voulez; mais jamais de la déclamation, ni de la muſique imitative. La chanſon ne peut donner aux paroles qu'un caractère général, qu'une expreſſion vague: mais le retour périodique du même chant à chaque couplet s'oppoſe à toute expreſſion particulière, à tout dévelopement; & un chant ſymétriquement arrangé ne peut trouver place dans la muſique dramatique que comme un ſouvenir. Anacréon peut chanter des couplets au milieu de ſes convives: lorſque Liſe veut faire entendre à Dorval les ſentiments de ſon cœur, la préſence de ſa ſurveillante l'oblige à les renfermer dans une chanſon, qu'elle feint d'avoir entendue dans ſon couvent; cette tournure eſt ingénieuſe & vraie: mais dans tous ces cas les couplets ſont hiſtoriques, c'eſt une chanſon qu'on ſait par cœur & qu'on ſe rappelle. Dans la Comedie, les occaſions de placer les couplets peuvent être fréquentes; je n'en conçois guère dans la Tragédie. Pour nous en tenir aux exemples déja cités, ſi Mandane eût fait des paroles, *Conſervati fedele*, un couplet au lieu d'un air; quelque tendre que fût ce couplet, il eût été froid, inſipide, & faux. Nous avons déja remarqué que le comble de l'abſurdité & du mauvais goût ſeroit de ſe ſervir du couplet pour le dialogue de la ſcène & l'entretien des acteurs.

L'air, comme le plus puiſſant moyen du compoſiteur, doit être réſervé aux grands tableaux & aux moments ſublimes du drame *lyrique*. Pour faire tout ſon effet, il faut qu'il ſoit placé avec goût & avec jugement: l'imitation de la nature, la vérité du ſpectacle, & l'expérience ſont d'accord ſur cette loi. Il en eſt de la Muſique comme de la Peinture. Le ſecret des grands effets conſiſte moins dans la force des couleurs que dans l'art de leur dégradation, & les procédés d'un grand coloriſte ſont différents de ceux d'un habile teinturier. Une ſuite d'airs les plus expreſſifs & les plus variés, ſans interruption & ſans repos, laſſeroit bientôt l'oreille la mieux exercée & la plus paſſionnée pour la Muſique. C'eſt le paſſage du récitatif à l'air, & de l'air au récitatif, qui produit les grands effets du drame *lyrique*: ſans cette alternative, l'Opéra ſeroit certainement le plus aſſommant, le plus faſtidieux, comme le plus faux de tous les ſpectacles.

Il ſeroit également faux de faire alternativement parler & chanter les perſonnages du drame *lyrique*. Non ſeulement le paſſage du diſcours au chant & le retour du chant au diſcours auroient quelque choſe de déſagreable & de bruſque, mais ce ſeroit un mélange monſtrueux de vérité & de fauſſeté. Dans nulle imitation le menſonge de l'hypothèſe ne doit diſparoître un inſtant; c'eſt la convention ſur laquelle l'illuſion eſt fondée. Si vous laiſſez prendre une fois à vos perſonnages le ton de la déclamation ordinaire, vous en faites des gens comme nous; & je ne vois plus de raiſon pour les faire chanter ſans bleſſer le bon ſens.

On peut donc dire que c'eſt l'invention & le caractère diſtinct de l'air & du récitatif qui ont créé le *Poëme lyrique*: quoique celui - ci marche ſans le ſecours des inſtruments, & ne diffère de la déclamation ordinaire qu'en marquant les inflexions du diſcours par des intervalles plus ſenſibles & ſuſceptibles d'être notés; il n'en eſt pas moins digne de l'attention d'un grand compoſiteur, qui ſaura y mettre beaucoup de génie, de fineſſe, & de variété. Il pourra même le faire accompagner de l'orcheſtre, & le couper dans les repos de différentes penſées muſicales dans tous les cas où le diſcours de l'acteur, ſans devenir encore chant, s'animera davantage & s'aprochera du moment où la force de la paſſion le transformera en air.

Cette économie intérieure du ſpectacle en muſique, fondée d'un côté ſur la vérité de l'imitation, & de l'autre ſur la nature de nos organes, doit ſervir de Poétique élémentaire au poëte *lyrique*. Il faut à la vérité qu'il ſe ſoumette en tout au muſicien; il ne peut prétendre qu'au ſecond rôle: mais il lui reſte d'aſſez beaux moyens pour partager la gloire de ſon compagnon. Le choix & la diſpoſition du ſujet, l'ordonnance & la marche de tout le drame, ſont l'ouvrage du poëte. Le ſujet doit être rempli d'intérêt, & diſpoſé de la manière la plus ſimple & la plus intereſſante: tout y doit être en action, & viſer aux grands

Digitized by Google

effets. Jamais le poète ne doit craindre de donner à ſon muſicien une tâche trop forte. Comme la rapidité eſt un caractère inſéparable de la Muſique & une des principales cauſes de ſes prodigieux effets, la marche du *Poème lyrique* doit être toujours rapide; les diſcours longs & oiſifs ne ſeroient nulle part plus déplacés :

Semper ad eventum feſtinat.

Il doit ſe hâter vers ſon dénouement, en ſe développant de ſes propres forces, ſans embarras & ſans intermittence. Rien n'empêchera que le poète ne deſſine fortement ſes caractères, afin que la Muſique puiſſe aſſigner à chaque perſonnage le ſtyle & le langage qui lui ſont propres. Quoique tout doive être en action, ce n'eſt pas une ſuite d'actions couſues l'une après l'autre que le compoſiteur demande à ſon poète. L'unité d'action n'eſt nulle part plus indiſpenſable que dans ce drame : mais tous ſes développements ſucceſſifs doivent ſe paſſer ſous les yeux du ſpectateur; chaque ſcène doit offrir une ſituation, parce qu'il n'y a que les ſituations qui offrent les véritables occaſions de chanter; en un mot, le *Poème lyrique* doit être une ſuite de ſituations intéreſſantes, tirées du fonds du ſujet & terminées par une cataſtrophe mémorable.

Cette ſimplicité & cette rapidité néceſſaires à la marche & au développement du *Poème lyrique*, ſont auſſi indiſpenſables au ſtyle du poète : rien ne ſeroit plus oppoſé au langage muſical que ces longues tirades de nos pièces modernes, & cette abondance de paroles que l'uſage & la néceſſité de la rime ont introduites ſur nos théâtres. Le ſentiment & la paſſion ſont précis dans le choix des termes; ils haïſſent la profuſion des mots; ils emploient toujours l'expreſſion propre, comme la plus énergique. Dans les inſtants paſſionnés, ils la répéteroient vingt fois, plutôt que de chercher à la varier par de froides périphraſes. Le ſtyle *lyrique* doit donc être energique, naturel, & facile; il doit avoir de la grâce : mais il abhorre l'élégance étudiée. Tout ce qui ſentiroit la peine, la facture, ou la recherche; une épigramme, un trait d'eſprit, d'ingénieux madrigaux, des ſentiments alambiqués, des tournures compaſſées, feroient la croix & le déſeſpoir du compoſiteur; car quel chant, quelle expreſſion donner à tout cela?

Il y a même cette différence eſſencielle entre le poète *lyrique* & le poète tragique, qu'à meſure que celui-ci devient éloquent & verbeux, l'autre doit devenir précis & avare de paroles, parce que l'éloquence des moments paſſionnés appartient tout entière au muſicien. Rien ne ſeroit moins ſuſceptible de chant que toute cette ſublime & harmonieuſe éloquence par laquelle la Clytemneſtre de Racine cherche à ſouſtraire ſa fille au couteau fatal; le poète *lyrique*, en plaçant une mère dans une ſituation pareille, ne pourra lui faire dire que quatre vers :

Rendimi il figlio mio . . .
Rendez-moi mon fils . . .
Ah! mi ſi ſpezza il cor:
Ah! mon cœur ſe fend :
Non ſon più madre, oh Dio!
Je ne ſuis plus mère, ô Ciel!
Non ho più figlio!
Je n'ai plus de fils!

Mais avec ces quatre petits vers la Muſique fera en un inſtant plus d'effet que le divin Racine n'en pourra jamais produire avec toute la magie de la Poéſie. Ah! comme le compoſiteur ſaura rendre la prière de cette mère pathétique par la vérité de la déclamation! Son ton ſuppliant me pénètrera juſqu'au fond de l'âme; ce ton humble augmentera cependant à proportion de l'eſpérance qu'elle conçoit de toucher celui dont le ſort de ſon fils dépend. Si cette eſpérance s'évanouit de ſon cœur, un accès d'indignation & de fureur ſuccèdera à la ſupplique; & dans ſon délire, ce *Rendimi il figlio mio*, qui étoit, il n'y a qu'un moment, une prière touchante, deviendra un cri forcené. Cet inſtant d'oubli de ſon état ſera réparé par plus de ſoumiſſion; *Rendimi il figlio mio* redeviendra une prière plus humble & plus preſſante. Tant d'efforts & de dangers feront enfin tomber cette infortunée dans un état d'angoiſſe & de défaillance, où ſa poitrine oppreſſée & ſa voix à demi éteinte ne lui permettront plus que des ſanglots, & où chaque ſyllabe du vers *Rendimi il figlio mio* ſera entrecoupée par des étouffemens, qui m'oppreſſeront moi-même & me glaceront d'effroi & de pitié. Jugeons d'après ce vers ce que le muſicien ſaura faire de l'exclamation douloureuſe : *Non ſon più madre!* avec quel art il ſaura varier & mêler tous ces différents cris de douleur & de déſeſpoir! & s'il y a un cœur aſſez feroce qui ne ſe ſente déchirer, lorſqu'au comble de ſes maux cette mère s'écrie, *Ah! mi ſi ſpezza il cor!* Voilà une foible eſquiſſe des effets que la Muſique opère par un ſeul air; elle peut défier le plus grand poète, de quelque nation & de quelque ſiècle qu'il ſoit, de faire un morceau de Poéſie qui puiſſe ſoutenir cette concurrence.

Il réſulte de ces obſervations, que le poète, quelque talent qu'il ait d'ailleurs, ne pourra guère ſe flatter de réuſſir dans ce genre, s'il ne ſait lui-même la Muſique; il dépend trop d'elle à chaque pas qu'il fait, pour en ignorer les élémens, le goût, & les délicateſſes : il faut qu'il diſtingue, dans ſon *Poème*, le récitatif & l'air avec autant de ſoin que le compoſiteur; le plus beau *Poème* du monde où cette diſtinction fondamentale ne ſeroit point obſervée, ſeroit le moins *lyrique* & le moins ſuſceptible de Muſique.

Dans les airs, le muſicien eſt en droit d'exiger de ſon poète un ſtyle facile, briſé, aiſé à décompoſer; car le déſordre des paſſions entraîne néceſſairement la décompoſition du diſcours, qu'une méchanique de vers trop pénible rendroit impraticable. Les vers alexandrins ne ſeroient pas même propres à la ſcène & au récitatif, parce que leur rhythme eſt beaucoup trop long, & qu'il occaſionne des phraſes longues & arrondies que la déclamation muſicale abhorre. On conçoit que des vers pleins d'harmonie & de nombre pourroient cependant être très-peu propres à la Muſique, & qu'il pourroit y avoir telle langue, où, par un abus de mots aſſez étrange, on auroit appelé *lyrique* ce qu'il y a de moins ſuſceptible d'être chanté.

Trois caractères ſont eſſenciels à la langue dans laquelle le *Poème lyrique* ſera écrit.

Il faut qu'elle ſoit ſimple, & qu'en employant préférablement le terme propre, elle ne ceſſe point pour cela d'être noble & touchante.

Il faut donc qu'elle ait de la grâce & qu'elle ſoit harmonieuſe : une langue où l'harmonie de la Poéſie conſiſteroit principalement dans l'arrondiſſement du vers, où le poète ne ſeroit harmonieux qu'à force d'être nombreux, une telle langue ne ſeroit guère propre à la Muſique.

Il faut enfin que la langue du *Poème lyrique*, ſans perdre de ſon naturel & de ſa grâce, ſe prête aux inverſions que l'expreſſion, la chaleur, & le déſordre des paſſions rendent à tout inſtant indiſpenſables.

Il y a peu de langues qui réuniſſent trois avantages ſi rares; mais il n'y en a aucune que le poète *lyrique* ne puiſſe parler avec ſuccès, s'il connoît bien la nature de ſon drame & le génie de la Muſique.

Dans le cours du dernier ſiècle, l'Opéra, créé en Italie, fut bientôt imité dans les autres parties de l'Europe; chaque nation fit chanter ſa langue ſur ſes théâtres; il y eut des opéra eſpagnols, françois, anglois, allemands : en allemagne ſurtout il n'y eut point de ville conſidérable qui n'eût ſon théâtre d'Opéra; & le recueil des *Poèmes lyriques* repréſentés ſur différents théâtres, formeroit ſeul une petite bibliothèque : mais le pays qui avoit vu naître ce beau & magnifique ſpectacle, le vit auſſi ſe perfectionner il y a environ cinquante ans; toute l'Europe s'eſt alors tournée vers l'Italie avec l'acclamation.

Græcia Muſa dedit . . .

Cette acclamation a été le ſignal de la chute de tous les ſpectacles *lyriques*, & l'Opéra italien s'eſt emparé de tous les théâtres de l'Europe. Cette foule de grands compoſiteurs qui ſont ſortis d'Italie & d'Allemagne depuis ce temps-là, n'a plus voulu chanter que dans cette langue, dont la ſupériorité a été univerſellement reconnue. La France ſeule a conſervé ſon Opéra, ſon *Poème lyrique*, & ſa Muſique, mais ſans pouvoir la faire goûter des autres peuples de l'Europe, quelque prévention qu'on ait en général pour ſes arts, ſes goûts, & ſes modes. Dans ces derniers temps, ſes enfants mêmes ſe ſont partagés ſur ſa Muſique; & la Muſique italienne a compté des françois parmi ſes partiſans les plus paſſionnés. Il nous reſte donc à examiner ce que c'eſt que l'Opéra françois, & ce que c'eſt que l'Opéra italien.

De l'Opéra françois. Selon la définition d'un écrivain célèbre, l'Opéra françois eſt l'Épopée miſe en action & en ſpectacle. Ce que la diſcrétion du poète épique ne montre qu'à notre imagination, le poète *lyrique* a entrepris en France de le repréſenter à nos yeux. Le poète tragique prend ſes ſujets dans l'Hiſtoire, le poète *lyrique* a cherché les ſiens dans l'Épopée : & après avoir épuiſé toute la Mythologie ancienne & toute la ſorcellerie moderne, après avoir mis ſur la Scène toutes les divinités poſſibles, après avoir tout revêtu de forme & de figure, il a encore créé des êtres de fantaiſie; & en les douant d'un pouvoir ſurnaturel & magique, il en a fait le principal reſſort de ſon *Poème*.

C'eſt donc le merveilleux viſible qui eſt l'âme de l'Opéra françois : ce ſont les dieux, les déeſſes, les demi-dieux, des ombres, des génies, des fées, des magiciens, des vertus, des paſſions, des idées abſtraites, & des êtres moraux perſonnifiés, qui en ſont les acteurs. Le merveilleux viſible a paru ſi eſſenciel à ce drame, que le poète ne croiroit pas pouvoir traiter un ſujet hiſtorique ſans mêler quelques incidents ſurnaturels & quelques êtres de fantaiſie & de ſa création.

Pour juger ſi ce genre peut mériter le ſuffrage d'une nation éclairée, les Critiques & les gens de goût examineront & décideront les queſtions ſuivantes.

Ne ſeroit-ce pas une entrepriſe contraire au bon ſens, que le génie a toujours ſainement reſpecté dans les arts d'imitation, que de vouloir rendre le merveilleux ſuſceptible de la repréſentation théâtrale? Ce qui dans l'imagination du poète & de ſes lecteurs étoit noble & grand, rendu ainſi viſible aux yeux, ne deviendra-t-il point puéril & meſquin?

Sera-t-il aiſé de trouver des acteurs pour les rôles du genre merveilleux, ou ſupportera-t-on un Jupiter, un Mars, un Pluton ſous la figure d'un acteur plein de défauts & de ridicules? Ne faudroit-il pas au moins, pour de telles repréſentations, des ſalles immenſes, où le ſpectateur, placé à une juſte diſtance du théâtre, ſeroit forcé de laiſſer au jeu des machines & des maſques la liberté de lui en impoſer? où ſon imagination, fortement frapée, ſeroit obligée de concourir elle-même aux effets d'un ſpectacle dont elle ne pourroit ſaiſir que les maſſes? La preſence des dieux

pourra-t-elle être rendue ſuportable dans un lieu étroit & reſſerré, où le ſpectateur ſe trouve, pour ainſi dire, ſous le nez de l'acteur; où les plus petits détails, les nuances les plus fines ſont remarqués du premier; où le ſecond ne peut maſquer ni dérober aucun des défauts de ſa voix, de ſa démarche, de ſa figure? L'obſervation d'Horace

Major è longinquo reverentia,

qui n'eſt pas moins vraie des lieux que des temps, n'eſt-elle pas ici d'une application ſenſible? Suppoſons donc qu'on eût pu mettre des dieux ſur ces théâtres anciens & immenſes qui recevoient un peuple entier pour ſpectateur, ne ſeroit-ce pas là préciſément une raiſon pour les bannir de nos petits théâtres, qui ne repréſentent que pour quelques coteries qu'on a appelées *le Public*?

Si un ſpectacle rempli de dieux étoit le fruit du goût naturel d'un peuple, d'une paſſion nationale pour ce genre; ce peuple ne commenceroit-il pas par mettre ſur ſes théâtres les divinités de ſa religion? Des dieux de tradition, dont il ne connoît la Mythologie qu'imparfaitement, pourroient-ils l'émouvoir & l'intéreſſer comme les objets de ſon culte & de ſa croyance? L'Opéra ne devienodroit-il pas néceſſairement une fête religieuſe?

N'exigeroit-on pas du moins d'un tel peuple d'être connoiſſeur profond & paſſionné du nud, des belles formes, de l'énergie, & de la beauté de la nature? & que faudroit-il penſer de ſon goût, s'il pouvoit ſouffrir ſur ſes théâtres un Hercule en taffetas couleur de chair, un Apollon en bas blancs & en habit brodé?

Si le précepte d'Horace

Nec deus interſit,

eſt fondé dans la raiſon, que penſer d'un ſpectacle où les dieux agiſſent à tort & à travers, où ils arrangent tout ſelon leur caprice, où ils changent incontinent de projets & de volonté? Qu'on ſe rappelle avec quelle diſcrétion les tragiques anciens emploient les dieux dans des pièces, qui, après tout, étoient des actes de religion. Ils montroient le dieu un inſtant, au moment déciſif, tandis que notre poète lyrique ne craint point de le tenir ſans ceſſe ſous nos yeux. En en uſant ainſi, ne riſque-t-il pas d'avilir la condition divine, ſi l'on peut s'exprimer ainſi? Pour qu'un dieu nous imprime une idée convenable de ſa grandeur, ne faut-il pas qu'il parle peu, & qu'il ſe montre auſſi rarement que ces monarques d'Aſie, dont l'apparition eſt une choſe ſi auguſte & ſi ſolennelle, que perſonne n'oſe lever les yeux ſur eux dans la ſeule occaſion où il eſt permis de les enviſager? Seroit-il poſſible de conſerver ce reſpect pour un Apollon qui ſe montreroit trois heures de ſuite ſous la figure & avec les talons de M. Muguet?

Quand il ſeroit poſſible de repréſenter, d'une manière noble, grande, & vraie, les divinités de l'ancienne Grèce, qui ſont, après tout, des perſonnages hiſtoriques, quoique fabuleux; le bon goût & le bon ſens permettroient-ils de perſonnifier également tous les êtres que l'imagination des poètes a enfantés? Un Génie aérien, un Jeu, un Ris, un Plaiſir, une Heure, une Conſtellation; tous ces êtres allégoriques & biſarres, dont on lit avec étonnement la nomenclature dans les programmes des Opéra françois, pourroient-ils paroître ſur la ſcène *lyrique* avec autant de droit & de ſuccès qu'un Bacchus, qu'un Mercure, qu'une Diane? & quelles ſeroient les bornes de cette étrange licence?

Qu'on examine ſans prévention les deux tableaux ſuivants, qui ſont du même genre: dans l'un, le poète nous montre Phèdre en proie à une paſſion inſurmontable pour le fils de ſon époux, luttant vainement contre un penchant funeſte, & ſuccombant enfin, malgré elle, dans le délire & dans les convulſions, à un amour effréné & coupable, que ſon ſuccès même ne rendroit que plus criminel: voilà le tableau de Racine. Dans l'autre, Armide, pour triompher d'un amour involontaire, que ſa gloire & ſes intérêts déſavouent également, a recours à ſon art magique: elle évoque la Haine; à ſa voix la Haine ſort de l'enfer, & paroît avec ſa ſuite dans cet accoutrement biſarre, qui eſt de l'étiquette de l'Opéra françois; après avoir fait danſer & voltiger ſes ſuivants long temps autour d'Armide; après avoir fait chanter par d'autres ſuivants, qui ne ſavent pas danſer, un couplet en chœur qui aſſûre que,

Plus on connoit l'amour, & plus on le déteſte;
Et quand on veut bien s'en défendre,
Qu'on peut ſe garantir de ſes indignes fers;

après toutes ces cérémonies ſans but, ſans goût, & ſans nobleſſe, la Haine ſe met à conjurer l'Amour dans les formes, de ſortir du cœur d'Armide & de lui céder la place, préciſément comme nos prêtres n'aguère avoient la coutume d'exorciſer le diable: voilà le tableau de Quinault. Nous ne dirons point qu'il n'y a qu'un homme de genie qui puiſſe réuſſir dans le premier, & qu'un homme ordinaire peut ſe tirer du ſecond avec ſuccès; mais nous nous en raporterons à la bonne foi de ceux qui ont vu la repréſentation des deux pièces: qu'ils nous diſent ſi cette Haine, avec ſa perruque de vipères, avec ſon autre paquet de ſerpens en ſa main droite, avec ſes gants & ſes bas rouges à coins étincelants de paillettes d'argent, les a jamais fait frémir de terreur ou de pitié pour Armide; & ſi Phèdre mourante d'amour & de honte, ſeule dans les bras de ſa vieille nourrice, ne déchire pas tous les cœurs? Le Deſtin, dont la main inviſible règle le ſort des mortels irrévocablement, ce Deſtin, qu'aucun grand

poète n'a ôſé tirer des ténèbres dont il s'eſt enveloppé, n'eſt-il pas bien autrement effrayant & terrible, que ce Deſtin à barbe blanche que le poète de l'Opéra françois nous montre ſi indiſcrètement, & qui nous avertit en plein-chant que toutes les puiſſances du ciel & de la terre lui ſont ſoumiſes?

Le merveilleux viſible ainſi repréſenté n'auroit-il pas banni tout l'intérêt de la ſcène *lyrique*? Un dieu peut étonner; peut il intéreſſer? Comment s'y prendra-t-il pour me toucher? Son caractère de divinité ne rompt-il pas toute eſpèce de liaiſon & de raport entre lui & moi? Que me font ſes paſſions, ſes plaintes, ſa joie, ſon bonheur, ſes malheurs? Suppoſe que ſa colère ou ſa bienveillance inſlue ſur le ſort d'un héros, d'une illuſtre héroïne du drame, leſquels, ayant les mêmes affections, les mêmes foibleſſes, la même nature que moi, ont droit de m'intéreſſer à leur ſort; quelle part pourrois-je prendre à une action où rien ne ſe paſſe en conſéquence de la nature & de la néceſſité des choſes, où la ſituation la plus déplorable peut devenir en un clin d'œil, par un coup de baguette, par un changement de volonté ſoudain & imprévu, la ſituation la plus heureuſe, & par un autre caprice redevenir funeſte? Ne ſeroit-ce pas là des jeux propres, tout au plus, à émouvoir des enfants?

L'unité d'action, eſſencielle à tout drame & ſans laquelle aucun ouvrage de l'art ne ſauroit plaire, ne ſeroit-elle pas continuellement bleſſée dans l'Opéra merveilleux? Des êtres qui ſont au deſſus des lois de notre nature, qui peuvent changer à leur gré le cours des évènements, ne diſſoudroient-ils pas tout le nœud dans les pièces de ce genra? Un Opéra ne ſeroit donc qu'une ſuite d'incidents qui ſe ſuccèdent les uns aux autres ſans néceſſité, & par conſéquent ſans liaiſon véritable. Le Poète pourroit les alonger, les abréger, les ſupprimer à ſa fantaiſie, ſans que ſon ſujet en ſouffrit: il pourroit changer ſes actes de place, faire du premier le troiſième, du quatrième le ſecond, ſans aucun bouleverſement conſidérable de ſon plan: il pourroit dénouer ſa pièce au premier acte, ſans que cela l'empêchât de faire ſuivre cet acte de quatre autres, où il dénoueroit & renoueroit autant de fois qu'il lui plairoit; ou, pour parler plus exactement, il n'y auroit, dans le fait, ni nœud ni dénouement. Tout ſujet de cette eſpèce ne peut-il pas être traité en un acte, en trois, en cinq, en dix, en vingt, ſelon le caprice & l'extravagance du poète *lyrique*?

Si ce genre n'a pu enfanter que des drames dénués de tout intérêt & de toute vétité, n'auroit-il pas ainſi empêché les progrès de la Muſique en France, tandis que cet art a été porté au plus haut degré de perfection dans les autres parties de l'Europe? Comment le ſtyle muſical ſe ſeroit-il formé dans un pays où l'on ne fait chanter que des êtres de fantaiſie, dont les accents n'ont nul modèle dans la nature? Leur déclamation, étant arbitraire & indéterminée, n'auroit-elle pas produit un chant froid & ſoporifique, une monotonie inſuportable, auxquels perſonne n'auroit réſiſté ſans le ſecours des ballets? Toute l'expreſſion muſicale ne ſeroit-elle pas ainſi réduite à jouer ſur le mot, en ſorte qu'un acteur ne pourroit prononcer le mot *larmes*, ſans que le muſicien ne le fît pleurer quoiqu'il n'eût aucun ſujet d'affliction, & que dans la ſituation la plus triſte il ne pourroit parler d'un état brillant, ſans que le muſicien ne ſe crût en droit de faire briller ſa voix aux dépens de la diſpoſition de ſon âme? Ne ſeroit-il pas réſulté de cette méthode un dictionnaire des mots réputéa *lyriques*; dictionnaire dont un compoſiteur habile ne manqueroit pas de faire préſènt à ſon poète, afin qu'il eût en un ſeul recueil tous les mots dont la Muſique ne ſauroit rien faire, & qu'il ne faut jamais employer dans le *Poème lyrique*?

Si vous choiſiſſez deux compoſiteurs; que vous donniez à l'un à exprimer le deſeſpoir d'Andromaque lorſqu'on arrache Aſtyanax du tombeau où ſa piété l'avoit caché, ou les adieux d'Iphigénie qui va ſe ſoumettre au couteau de Calchas, ou bien les fureurs de ſa mère éperdue au moment de cet affreux ſacrifice, & que vous diſiez à l'autre, Faites-moi une tempête, un tremblement de terre, un chœur d'Aquilons, un débordement de Nil, une deſcente de Mars, une conjuration magique, un ſabbat infernal: n'eſt-ce pas dire à celui-ci, Je vous choiſis pour faire peur ou plaiſir aux enfants; & à l'autre, Je vous choiſis pour être l'admiration des ſiècles? n'eſt-il pas évident que l'un a dû reſter barbare, & ſa muſique ſans ſtyle, ſans expreſſion, ſans caractère; & que l'autre a dû, ou renoncer à ſon projet, ou, s'il y a réuſſi, devenir ſublime?

Deux poètes qu'on auroit ainſi employéa ne ſeroient-ils pas dans le même cas? L'un n'auroit-il pas apris à parler le langaga du ſentiment, dea paſſions, de la nature? l'autre ne ſeroit-il pas reſté foible, froid, & maniéré? Quand il auroit eu le talent de la Poéſie, ſon faux genre l'auroit trompé ſur l'emploi qu'il en faut faire: la pompe épique auroit pris dans ſon ſtyle la place du naturel de la Poéſie dramatique; au lieu de ſcènes naturellement dialoguées, nous n'aurions eu que des recueils de maximes, da madrigaux, d'épigrammes, de tournures, & de cliquetis de mots pour leſquels la Muſique n'a jamais connu d'expreſſion; le goût ſe ſeroit ſi peu formé, qu'on n'auroit point ſenti la différence de l'harmonie poétique & de l'harmonie muſicale, ni compris que le plus beau morceau de Tibulle ſeroit déplacé dans le *Poème lyrique*, préciſement par ce qui le rend ſi beau & ſi précieux; on auroit vu enfin l'étrange phénomène d'un poète *lyrique*, plein de douceur & de nombre, plein de charme

Digitized by Google

à la lecture, & dont il ſeroit cependant impoſſible de mettre les pièces en muſique.

Ce faux genre, où rien ne rappelle à la nature, n'auroit-il pas empêché le muſicien françois de connoître & de ſentir cette diſtinction fondamentale de l'air & du récitatif ? Un chant lourd & trainant, ſemblable au chant gothique de nos égliſes, ſeroit devenu le récitatif de l'Opéra. Pour lui donner de l'expreſſion, on l'auroit ſurchargé de ports de voix, de trilles, de chevrottements; & malgré ces laborieux efforts, on ne ſe ſeroit pas ſeulement douté de l'art de ponctuer le chant, de faire une interrogation, une exclamation en chantant. La lenteur inſoutenable de ce récitatif, ſon caractère contraire à toute eſpèce de déclamation, auroient d'ailleurs rendu l'exécution d'une véritable ſcène impoſſible ſur ce théâtre. L'air, cette autre partie principale du drame en muſique, ſeroit encore ſi peu trouvé, que le mot même ne s'entendroit que des pièces que le muſicien fait pour la danſe, ou des couplets dans leſquels le poète renferme des maximes qu'il fait ſervir au dialogue de la ſcène, & dont le compoſiteur fait des chanſons que l'acteur chante avec une ſorte de mouvement. On auroit pu ajouter aux divertiſſements de ce ſpectacle des *ariettes*, mais qui ne ſont jamais en ſituation, qui ne tiennent point au ſujet, & dont la dénomination même indique la pauvreté & la puérilité. Ces ariettes auroient encore merveilleuſement contribué à retarder les progrès de la Muſique; car il vaut ſans doute mieux que la Muſique n'exprime rien, que de la voir ſe tourmenter autour d'une *lance*, d'un *murmure*, d'un *volige*, d'un *enchaîne*, d'un *triomphe*, &c.

Par l'idée d'expoſer aux yeux ce qui ne peut agir que ſur l'imagination & ne faire de l'effet qu'en reſtant inviſible, le poète n'auroit-il pas entrainé le décorateur dans des écarts & dans des bizarreries qui lui auroient fait méconnoître le véritable emploi d'un art ſi précieux à la repréſentation théâtrale ? Quel modèle un jardin enchanté, un palais de fée, un temple aérien, &c, a-t-il dans la nature ? Que peut-on blâmer ou louer dans le projet & l'exécution d'une telle décoration, à moins que le décorateur ne paroiſſe ſublime à proportion qu'il eſt extravagant ? Ne lui faut-il pas cent fois plus de goût & de génie pour nous montrer un grand & bel édifice, un beau payſage, une belle ruine, un beau morceau d'architecture ? Seroit-ce une entrepriſe bien ſenſée, de vouloir imiter dans les décorations les phénomènes phyſiques & la nature en mouvement ? Les agitations, les révolutions, celles qui attachent & qui effrayent, ne doivent-elles pas plus tôt être dans le ſujet de l'action & dans le cœur des acteurs, que dans le lieu qu'ils occupent ?

Quand il ſeroit poſſible de repréſenter avec ſuccès les phénomènes de la nature & tout ce qui accompagneroit l'apparition d'un dieu ſur un théâtre de grandeur convenable; l'hypothèſe d'un ſpectacle où les perſonnages parlent, quoiqu'en chantant, n'eſt-elle pas beaucoup trop voiſine de notre nature pour être employée dans un drame dont les acteurs ſont des dieux ? Le bon goût n'ordonneroit-il pas de réſerver de tels ſujets au ſpectacle de la danſe & de la pantomime, afin de rompre entre les acteurs & le ſpectateur le lien de la parole qui les rapprocheroit trop, & qui empêcheroit celui-ci de croire les autres d'une nature ſupérieure à la ſienne ? Si cette obſervation étoit juſte, il faudroit confier le genre merveilleux à l'Eloquence muette & terrible du geſte, & faire ſervir la Muſique, dans ces occaſions, à la traduction, non des diſcours, mais des mouvements.

Voilà quelques-unes des queſtions qu'il faudroit éclaircir ſans prévention, avant de prononcer ſur le mérite du genre appelé *merveilleux*, & avant d'entreprendre la poétique de l'Opéra françois. Les arts & le goût public ne pourroient que gagner infiniment à une diſcuſſion impartiale.

De l'Opéra italien. Après la renaiſſance des Lettres, l'art dramatique s'eſt rapidement perfectionné dans les différentes contrées de l'Europe. L'Angleterre a eu ſon Shakeſpeare : la France a eu, d'un côté, ſon immortel Molière; & de l'autre, ſon Corneille, ſon Racine, & ſon Voltaire. En Italie, on s'eſt auſſi bientôt débarraſſé de ce faux genre appelé *merveilleux*, que la barbarie du goût avoit introduit dans le ſiècle dernier ſur tous les théâtres de l'Europe; & dès qu'on a voulu chanter ſur la ſcène, on a ſenti qu'il n'y avoit que la Tragédie & la Comédie qui puſſent être miſes en Muſique. Un heureux haſard ayant fait naître au même inſtant le poète *lyrique* le plus touchant, le plus énergique, l'illuſtre Métaſtaſio, & ce grand nombre de muſiciens de génie que l'Italie & l'Allemagne ont produits, & à la tête deſquels la poſtérité lira en caractères ineffaçables les noms de Vinci, de Haſſe, & de Pergolèſi; le drame en muſique a été porté en ce ſiècle au plus haut degré de perfection. Tous les grands tableaux, les ſituations les plus intéreſſantes, les plus pathétiques, les plus terribles; tous les reſſorts de la Tragédie, tous ceux de la véritable Comédie ont été ſoumis à l'art de la Muſique, & en ont reçu un degré d'expreſſion & d'enthouſiaſme qui a partout entrainé & les gens d'eſprit & de goût, & le peuple. La Muſique ayant été conſacrée en Italie, dès ſa naiſſance, à ſa véritable deſtination, à l'expreſſion du ſentiment & des paſſions, le poète lyrique n'a pu ſe tromper ſur ce que le compoſiteur attendoit de lui; il n'a pu égarer celui-ci à ſon tour, & lui faire quitter la route de la nature & de la vérité.

En revanche, il ne faut pas s'étonner que, dans la patrie du goût & des arts, la Tragédie ſans Muſique ait été entièrement négligée. Quelques tou-

Digitized by Google

chante que ſoit la repréſentation tragique, elle paroitra toujours foible & froide à côté de celle que la Muſique eura animée ; & en vain la déclamation voudroit-elle lutter contre les effets du chant & de ſes impreſſions. Pour ſe conſoler de n'avoir point égalé ſes voiſins en Muſique, le France doit ſe dire que ſes progrès dans cet art l'auroient peut-être empêchée d'avoir ſon Racine.

Pourquoi donc l'Opére italien, avec des moyens ſi puiſſants, n'a-t-il pas renouvelé de nos joors ces terribles effets de la Tragédie ancienne dont l'Hiſtoire nous a conſervé la mémoire? Comment a-t-on pu aſſiſter à la repreſentetion de certaines ſcènes, ſans creindre d'avoir le cœur trop douloureuſement déchiré, & de tomber dans un état trop voiſin de la ſituation déplorable des héros de ce ſpectacle? Ce n'eſt ni le poète ni le compoſiteur qu'un Critique éclairé accuſera dans ces occaſions d'avoir été eu deſſous du ſujet; il faut donc examiner de quels moyens on s'eſt ſervi, pour rendre tent de ſublimes efforts du génie ou inutiles ou de peu d'effet.

Lorſqu'un ſpectacle ne ſert que d'smuſement à un peuple oiſif, c'eſt à dire, à cette élite d'une nation, qu'on apelle *la bonne compagnie*, il eſt impoſſible qu'il prenne jsmais une certaine importence ; & quelque génie que vous accordiea au poète, il faudra bien que l'exécution théatrale & mille détails de ſon *Poème* ſe reſſentent de le frivolité de ſa deſtination. Sophocle, en feſant des tragédies, travailloit pour la Petrie, pour la Religion, pour les plus auguſtes ſolennités de la République. Entre tous ſes poètes modernes, Métaſtaſio a peut-être jouï du ſort le plus doux & le plus heureux ; à l'abri de l'envie & de la perſecution, qui ſont aujourdhui aſſez volontiers la récompenſe du génie, comme elles l'étoient quelquefois chez les anciens des vertus & des ſervices rendus à l'Étet, les talents du premier poète d'Italie ont été conſtamment honorés de la protection de la maiſon d'Autriche : que ſon rôle à Vienne eſt cependant différent de celui de Sophocle à Athènes ! Chez les anciens, le ſpectacle étoit une affaire d'État ; ches nous, ſi la police s'en occupe, c'eſt pour lui faire mille petites chicanes, c'eſt pour le faire plier à mille convenances bizarres. Le ſpectateur, les acteurs, les entrepreneurs, tous ont uſurpé ſur le *Poème lyrique* un empire ridicule ; & ſes créateurs, le poète & le muſicien, eux-mêmes victimes de cette tyrannie, ont été le moins conſultés ſur ſon exécurion.

Tout le monde ſait qu'en Italie le peuple ne s'aſſemble pas ſeulement aux sheâtres pour voir le ſpectacle, mais que les loges ſont devenues autant de cercles de converſation qui ſe renouvellent pluſieurs fois pendant la durée de la repréſentation. L'uſage eſt de paſſer cinq ou ſix heures à l'Opéra ; mais ce n'eſt pas pour lui donner cinq ou ſix heures d'sttention : on n'exige du poète que quelques ſituations très-pathétiques, quelques ſcènes très-belles ; & l'on ſe rend facile ſur le reſte. Quand le muſicien a réuſſi à rendre ces fameux morceaux que tout le monde ſait par cœur, d'une manière neuve & digne de ſon art, on eſt ravi, on s'extaſie, on s'abandonne à l'enthouſiaſme ; mais le ſcène paſſée, on n'écoute plus. Ainſi, deux ou trois eirs, un beau duetto, une ſcène extrêmement belle, ſuffiſent ao ſuccès d'un Opéra, & l'on eſt indifférent ſur la totalité du drame, pourvu qu'il elt donné trois ou quatre inſtants raviſſants, & qu'il dute d'ailleurs le temps qu'on s'eſt deſtiné à paſſer dans la ſalle de l'Opéra.

Chez une nation paſſionnée pour le chant, qui fait au charme de la voix le plus grand des ſacrifices, & où le chant eſt devenu un art qui exige, outre la plus heureuſe diſpoſition des organes, l'étude la plus longue & la plus opiniâtre, le chanteur a dû bientôt uſurper un empire illégitime ſur le compoſiteur & ſur le poète. Tout a été ſacrifié à ſes talents & à ſes caprices. On s'eſt peu choqué des imperfections de l'action théatrale, pourvu que le chant fût éxécuté avec cette ſupériorité qui ſeduit & enchante. Le chanteur, ſans s'occuper de la ſituation & du caractère de ſon rôle, a borné tous ſes ſoins à l'expreſſion du chant ; le ſcène a été récitée & jouée avec une négligence honteuſe. Le Public, de ſpectateur qu'il doit être, n'eſt reſté qu'auditeur; il a fermé les yeux & ouvert les oreilles ; & laiſſant à ſon imagination le ſoin de lui montrer la véritable attitude, le vrai geſte, les traits & la figure de la veuve d'Hector ou de la fondatrice de Carthage, il s'eſt contenté d'en entendre les véritables accents.

Cette indulgence du Public a laiſſé d'un côté l'action théatrale dans un état très-imparfait, & de l'autre, elle a rendu le chanteus maître de ſes maîtres. Pourvu que ſon rôle lui donnât occaſion de développer les reſſources de ſon art & de faire briller ſa ſcience, peu lui importoit que ce rôle fût d'ailleurs ce que le drame vouloit qu'il fût. Le poète fut obligé de quitter le ſtyle dramatique, de faire des tableaux, de coudre à ſon *Poème* quelques morceaux poſtiches de comparaiſons & de poéſie épique : le muſicien, d'en faire des eirs dans le ſtyle le plus figuré & per conſéquent le plus oppoſé à la Muſique théatrale ; & pour déterminer le chanteur à ſe charger de quelques eirs ſimples & vraiment ſublimes que la ſituation rendoit indiſpenſables eu fond du ſujet, il fallut acheter ſa complaiſance par ces brillants écarts, aux dépens de la vérité & de l'effet général. L'abus fut porté au point que, lorſque le chanteur ne trouvoit pas ſes airs à ſa fantaiſie, il leur en ſubſtituoit d'autres qui lui avoient déja valu des applaudiſſements dans d'autres pièces & ſur d'autres theâtres, & dont il changeoit les paroles comme il pouvoit, pour les eprocher de ſa ſituation

rion & de ſon rôle le moins mal qu'il étoit poſſible.

Enfin l'entrepreneur de l'Opéra devint, de tous les tyrans du poète, le plus injuſte & le plus abſurde. Ayant étudié le goût du Public, ſa paſſion pour le chant, ſon indifférence pour les convenances & l'enſemble du ſpectacle, voici à peu près le traité qu'il propoſa au poète *lyrique*, en conſéquence de ſes découvertes.

« Vous êtes l'homme du monde dont j'ai le » moins beſoin pour le ſuccès de mon ſpectacle : » après vous, c'eſt le compoſiteur. Ce qui m'eſt » eſſenciel, c'eſt d'avoir un ou deux ſujets que » le Public idolâtre ; il n'y a point de mauvais » opéra avec un Caffarelli, avec une Gabrieli. » Mon métier eſt de gagner de l'argent : comme » je ſuis obligé d'en donner prodigieuſement à » mes chanteurs, vous ſentez qu'il ne m'en reſte » que très-peu pour le compoſiteur, & encore » moins pour vous ; ſongez que votre partage » eſt la gloire.

» Voici quelques conditions fondamentales ſous » leſquelles je conſens de haſarder votre *Poème*, » de le faire mettre en muſique, & de le faire » exécuter par mes chanteurs.

» 1. Votre *Poème* doit être en trois actes, & » ces trois actes enſemble doivent durer au moins » cinq heures, y compris quelques ballets que je » ſerai exécuter dans les entr'actes.

» 2. Au milieu de chaque acte il me faut un » changement de ſcène & de lieu, en ſorte qu'il y » ait deux décorations par acte. Vous me direz que » c'eſt proprement demander un *Poème* en ſix » actes, puiſqu'il faut laiſſer la ſcène vide au » moment de chaque changement ; mais ce ſont » des ſubtilités de métier dont je ne me mêle » point.

» 3. Il faut qu'il y ait dans votre pièce ſix rôles, » jamais moins de cinq, ni plus de ſept : ſavoir, » un premier acteur & une première actrice, un » ſecond acteur & une ſeconde actrice ; ce qui » ſera deux couples d'amoureux qui chanteront » le *ſoprano*, ou dont un ſeul ſoit homme, » ſoit femme, pourra chanter le *contralto* : le » cinquième rôle eſt celui de tyran, de roi, de » père, de gouverneur, de vieillard ; il apartient » à l'acteur qui chante le *tenore* : au ſurplus vous » pouvez employer encore à des rôles de confi- » dent un ou deux acteurs ſubalternes.

» 4. Suivant cet arrangement judicieux & con- » ſacré d'ailleurs par l'uſage, il vous faut un » double amour : le premier acteur doit être » amoureux de la première actrice ; le ſecond, de » la ſeconde. Vous aurez ſoin de former l'in- » trigue de toutes vos pièces ſur ce plan-là, » ſans quoi je ne pourrai m'en ſervir. Je n'exige » point que la première actrice réponde preci- » ſément à l'amour du premier acteur : au con- » traire, je vous permettrai toute combinaiſon & » toute liberté à cet égard, car je n'aime pas à » faire le difficile ſans ſujet ; & pourvu que l'in- » trigue ſoit double, afin que mes ſeconds ac- » teurs ne diſent pas que je leur fais jouer des » rôles ſubalternes, je ne vous chicanerai point » ſur le reſte. Chaque acteur chantera deux fois » dans chaque acte, excepté peut-être au troi- » ſième, où l'action, ſe hâtant vers ſa fin, ne » vous permettra plus de placer autant d'airs que » dans les actes précédents. L'acteur ſubalterne » pourra auſſi moins chanter que les autres.

» 5. Je n'ai beſoin que d'un ſeul *duetto* : il apar- » tient de droit au premier acteur & à la pre- » mière actrice ; les autres acteurs n'ont pas le » privilège de chanter enſemble. Il ne faut pas » que ce *duetto* ſoit placé au troiſième acte ; il » faut tâcher de le mettre à la fin du premier ou » du ſecond, ou bien au milieu d'un de ces actes, » immédiatement avant le changement de la dé- » coration.

» 6. Il faut que chaque acteur quitte la ſcène » immédiatement après avoir chanté ſon air : ainſi, » lorſque l'action les aura raſſemblés ſur le théâtre, » ils défileront l'un après l'autre, après avoir » chanté chacun à ſon tour. Vous voyez que le » dernier qui reſte a beau jeu de chanter un air » brillant qui contienne une réflexion, une maxime, » une comparaiſon relative à ſa ſituation ou à celle » des autres perſonnages.

» 7. Avant de faire chanter à un acteur ſon » ſecond air, il faut que tous les autres ayent » chanté leur premier ; & avant qu'il puiſſe chanter » ſon troiſième, il faut que tous les autres ayent » chanté leur ſecond ; & ainſi de ſuite juſqu'à la » fin ; car vous ſentez qu'il ne faut pas con- » fondre les rangs, ni bleſſer les droits d'aucun » acteur ».

A ces étranges articles on peut ajouter celui que l'averſion de l'empereur Charles VI pour les cataſtrophes tragiques rendit d'une obſervation indiſpenſable. Ce prince voulut que tout le monde ſortît de l'Opéra content & tranquile ; & Métaſtaſio fut obligé de raccommoder tout ſi bien que, vers le dénouement, tous les acteurs du drame fuſſent heureux : on pardonnoit aux méchants, les bons renonçoient à la paſſion qui avoit cauſé leur malheur ou celui des autres dans le cours du drame, ou bien d'autres obſtacles diſparoiſſoient ; chaque acteur ſe prêtoit un peu, & tout étoit pacifié à la fin de l'Opéra.

Voilà les principes ſur leſquels on fonda la Poétique de l'Opéra italien. Le poète *lyrique* fut traité à peu près comme un danſeur de corde à qui on lie les pieds, afin de rendre ſon métier plus difficile & ſes tours de force plus éclatants.

Si Métaſtaſio, malgré ces entraves, a pu conſerver encore à ſes pièces du naturel & de la vérité, on en eſt juſtement ſurpris : mais l'enſemble du *Poème lyrique* a dû néceſſairement ſe

reſſentir de ces lois bizarres & abſurdes; la force des mœurs a dû diſparoître avec celle de l'intrigue; le ſecond couple d'amoureux a dû entrainer cet amour épiſodique qui depare preſque tous les Opéra d'Italie. De cette manière, le *Poème lyrique* eſt devenu un problême où il s'agiſſoit de couper toutes les pièces ſur le même patron, de traiter tous les ſujets hiſtoriques & tragiques à peu près avec les mêmes perſonnages.

L'Opéra-comédie ou bouffon n'a pas été ſujet, à la vérité, à toutes ces entraves; mais il n'a été traité en revanche que par des farceurs ou des poètes médiocres, qui ont tout ſacrifié à la ſaillie du moment. Ces pièces ſont ordinairement pleines de ſituations comiques, parce que la néceſſité de placer l'air produit la néceſſité de créer la ſituation; mais pourvu qu'elle fût originale & plaiſante, on pardonnoit au poète l'extravagance du plan & de l'enſemble, & les moyens pitoyables dont il ſe ſervoit pour amener les ſituations.

Ce qu'il faut avouer à la gloire du poète & du compoſiteur, c'eſt qu'ils ne ſe ſont jamais trompés un inſtant ſur leur vocation ni ſur la deſtination de leur art; & ſi l'Opéra italien eſt rempli de défauts qui en affoibliſſent l'impreſſion & l'effet, heureuſement il n'y en a aucun qu'on ne puiſſe retrancher ſans toucher au fond & à l'eſſence du *Poème lyrique*.

De quelques acceſſoires du Poème lyrique.

Nous avons dit ce qu'il faut penſer des couplets, des duo, & de la manière dont on peut faire chanter deux ou pluſieurs acteurs enſemble ſans bleſſer le bon ſens & la vraiſemblance; il nous reſte à parler des Chœurs, qui ſont très-fréquents dans les Opéra françois & très-rares dans les Opéra italiens. Celui-ci eſt ordinairement terminé par un couplet que tous les acteurs réunis chantent en chœur, & qui, ne tenant point au ſujet, diſparoîtra dès qu'il ſera permis au poète de dénouer ſa pièce comme le ſujet l'exige. Il n'y a pas moyen de coudre un couplet en chœur après l'opéra de Didon abandonnée. Dans l'Opéra françois chaque acte a ſon divertiſſement, & chaque divertiſſement conſiſte en danſes & en chœurs chantants; & les partiſans de ce ſpectacle ont toujours compté les chœurs parmi ſes principaux avantages.

Pour juger quel cas il en faut faire, on n'a qu'à ſe ſouvenir de ce qui a été dit plus haut au ſujet do Couplet, que le bon goût n'a jamais permis de regarder comme une partie de la muſique théatrale. S'il eſt contre le bon ſens qu'un acteur réponde à l'autre par une chanſon, avec quelle vraiſemblance une aſſemblée entière ou tout un peuple pourra-t-il manifeſter ſon ſentiment en chantant enſemble & en chœur le même couplet, les mêmes paroles, le même air? Il faudra donc ſuppoſer qu'ils ſe ſont concertés d'avance, & qu'ils ſont convenus entre eux de l'air & des paroles par leſquels ils exprimeroient leur ſentiment ſur ce qui fait le ſujet de la ſcène & qu'ils ne pouvoient ſavoir auparavant? Que dans une cérémonie religieuſe le peuple aſſemblé chante une hymne à l'honneur de quelque divinité, je le conçois: mais ce couplet eſt un cantique ſacré que tout le peuple ſait de tout temps par cœur; & dans ces occaſions les chœurs peuvent être auguſtes & beaux. Tout un peuple, témoin d'une ſcène intéreſſante, peut pouſſer un cri de joie, de douleur, d'admiration, d'indignation, de frayeur, &c. Ce chœur, qui ne ſera qu'une exclamation de quelques mots, & plus ſouvent qu'un cri inarticulé, pourra être du plus grand effet. Voilà à peu près l'emploi des chœurs dans la Tragédie ancienne; mais que ces chœurs ſont différents de ces froids & bruyants couplets que débitent les choriſtes de l'Opéra françois, ſans action, les bras croiſés, & avec un effort de poumons à étourdir l'oreille la plus aguerrie!

Le bon goût proſcrira donc les chœurs du *Poème lyrique*, juſqu'à ce que l'Opéra ſe ſoit aſſez rapproché de la nature pour exécuter les grands tableaux & les grands mouvements avec la vérité qu'ils exigent. A ce beau moment pour les arts, qu'on m'amène l'homme de génie qui ſait le langage des paſſions & la ſcience de l'harmonie, & je ſerai ſon poète, & je lui donnerai les paroles d'un chœur que perſonne ne pourra entendre ſans friſſonner. Suppoſons un peuple opprimé, avili ſous le règne d'un odieux tyran; ſuppoſons que ce tyran ſoit maſſacré, ou qu'il meure dans ſon lit (car qu'importe après tout le ſort d'un méchant?) & que le peuple, ivre de la joie la plus effrénée de s'en voir délivré, s'aſſemble pour lui proclamer un ſucceſſeur. Pour que mon ſujet devienne hiſtorique, j'appellerai le tyran *Commode*, & ſon ſucceſſeur à l'Empire, *Pertinax*; & voici le chœur que je propoſe au muſicien de faire chanter au peuple romain.

« Que l'on arrache les honneurs à l'ennemi » de la patrie . . . . l'ennemi de la patrie: le » parricide: le gladiateur! . . . . Qu'on arrache » les honneurs au parricide . . . qu'on traine le » parricide . . . . qu'on le jette à la voirie . . . . » qu'il ſoit déchiré . . . . l'ennemi des dieux! » le parricide du ſénat! à la voirie, le gladia- » teur! . . . . l'ennemi des dieux! l'ennemi du » ſénat! à la voirie! . . . . à la voirie! . . . . » Il a maſſacré le ſénat; à la voirie! Il a maſ- » ſacré le ſénat; qu'il ſoit déchiré à coups de » crocs! . . . . Il a maſſacré l'innocent; qu'on » le déchire . . . . qu'on le déchire, qu'on le » déchire . . . . Il n'a pas épargné ſon propre » ſang; qu'on le déchire . . . . Il avoit médité » ta mort; qu'on le déchire! Tu as tremblé pour » nous, tu as tremblé avec nous, tu as partagé » nos dangers . . . . O Jupiter! ſi tu veux notre

Digitized by Google

» bonheur, conſerve nous Pertinax ! . . . Gloire » à la fidélité des prétoriens ! . . . . aux armées » romaines . . . . à la piété du ſenat ! . . . Per- » tinax, nous te le demandons, que le parricide » ſoit traîné . . . . qu'il ſoit traîné, nous te le » demandons . . . . Dis avec nous, Que les dé- » lateurs ſoient expoſés aux lions . . . . Dis, Aus » lions le gladiateur . . . . . Victoire à jamais » au peuple romain ! . . . liberté ! victoire ! . . . » Honneur à la fidélité des ſoldats ! . . . . aux » cohorres prétoriennes ! . . . Que les ſtatues du » tyran ſoient abattues ! . . . partout, partout ! . . . » Qu'on abatte le parricide, le gladiateur ! . . . » qu'on traîne l'aſſaſſin des citoyens ! . . . . qu'on » briſe ſes ſtatues ! . . . Tu vis, tu vis, tu nous » commandes, & nous ſommes heureux . . . ah ! » oui, oui, nous le ſommes . . . nous le ſommes » vraiment, dignement, librement . . . . nous ne » craignons plus. Tremblez, Délateurs ! . . . notre » ſalut le veut . . . . . Hors du Sénat les dela- » teurs ! . . . . à la hache, aux verges les déla- » teurs ! . . . . aux lions les delateurs ! . . . . aux » verges les délateurs ! . . . . Periſſe la mémoire » du parricide, du gladiateur ! . . . . périſſent les » ſtatues du gladiateur ! . . . à la voirie le gla- » diateur ! . . . Céſar, ordonne les crocs . . . . . » que le parricide du Senat ſoit dechiré . . . . . » Ordonne, c'eſt l'uſage de nos aïeux . . . . Il fut » plus cruel que Domitien . . . . plus impur que » Néron . . . qu'on lui faſſe comme il a fait ! . . . » Réhabilite les Innocents . . . Rends honneur à » la mémoire des innocents . . . . Qu'il ſoit traîné, » qu'il ſoit traîné ! . . . Ordonne, ordonne, nous » te le demandons tous . . . il a mis le poignard » dans le ſein de tous. Qu'il ſoit traîné ! . . . . » il n'a épargné ni âge, ni ſexe, ni ſes parents, » ni ſes amis ; qu'il ſuit traîné ! . . . . Il a de- » pouillé les temples ; qu'il ſoit traîné ! . . . . » il a violé les teſtaments ; qu'il ſoit traîné ! . . . . » il a ruiné les familles ; qu'il ſoit traîné ! . . . » il a mis les têtes à prix ; qu'il ſoit traîné ! . . . . » il a vendu le Sénat ; qu'il ſoit traîné ! . . . . il » a ſpolié l'héritier ; qu'il ſoit traîné ! . . . Hors » du Senat ſes eſpions ; hors du Senat ſes dela- » teurs ! . . . . . hors du Sénat les corrupteurs d'eſ- » claves ! . . . . Tu as tremblé avec nous . . . . tu » ſais tout . . . . tu connois les bons & les mé- » chants ; tu ſais tout . . . . Punis qui l'a mérité ; » répare les maux qu'on nous a faits . . . . Nous » avons tremblé pour toi . . . . nous avons rampé » ſous nos eſclaves . . . Tu règnes, tu nous com- » mandes ; nuus ſommes heureux . . . oui, nous » le ſommes . . . . Qu'on faſſe le procès au parri- » cide ! . . . Ordonne, ordonne ſon procès . . . » Viens, montre-toi, nous attendons ta préſence . . . » Hélas ! les innocents ſont encore ſans ſépulture ! . . . » Que le cadavre du parricide ſoit traîné ! . . . . . » Le parricide a ouvert les tombeaux, il en a fait » arracher les morts . . . . . que ſon cadavre ſoit » traîné ! »

Voilà un Chœur ; voilà comme il convient de faire parler un peuple entier, quand on ôſe le montrer ſur la ſcène. Qu'on compare cette acclamation du peuple romain à l'élévation de l'empereur Pertinax, avec l'acclamation des Zéphirs, lorſqu'Atys eſt nommé *grand ſacrificateur de Cybèle* :

Que devant vous tout s'abaiſſe & tout tremble.
Vivez heureux, vos jours ſont notre eſpoir :
Rien n'eſt ſi beau que de voir enſemble
Un grand mérite avec un grand pouvoir.
Que l'on béniſſe
Le Ciel propice,
Qui dans vos mains
Met le ſort des humains.

Ou qu'on lui compare cet autre chœur d'une troupe de dieux de fleuves :

Que l'on chante, que l'on danſe,
Rions tous, lorſqu'il le faut ;
Ce n'eſt jamais trop tôt
Que le plaiſir commence.
On trouve bientôt la fin
Des jours de réjouiſſance ;
On a beau chaſſer le chagrin,
Il revient plus tôt qu'on ne penſe.

Quel peuple a jamais exprimé ſes tranſports les plus vifs d'une manière auſſi plate & auſſi froide ? Qu'on ſe rappelle maintenant l'air encore plus plat que Lully a fait ſur ces couplets, & l'on trouvera que le muſicien a ſurpaſſé ſon poète de beaucoup.

Que les gens de goût décident entre ces chœurs & celui que je propoſe, & ils ſeront forcés de m'adjuger le rang ſur le premier poète *lyrique* de France : c'eſt que le tendre Quinaut a cherché ſes Chœurs dans un genre inſipide & faux ; & moi, j'ai pris le mien dans la vérité & dans l'Hiſtoire, où Lampride nous l'a conſervé mot pour mot.

Ce chœur pourra paroître long ; mais ce ne ſera pas à un compoſiteur habile, qui ſentira au premier coup d'œil avec quelle rapidité tous ces cris doivent ſe ſuccéder & ſe répéter. Il me reprochera plus tôt d'avoir empiété ſur ſes droits ; & au lieu de m'en tenir, comme le poete le doit, à une ſimple eſquiſſe des principales idées, dont l'interprétation apartient à la Muſique, d'avoir déja mis dans mon chœur toute ſorte de déclamations, tout le deſordre, tout le tumulte, toute la confuſion d'une populace effrénée ; d'avoir diſtribué, pour ainſi dire, tous les rôles & toute la partition ; d'avoir marqué les cris qui ne ſont pouſſés que par une ſeule voix, tandis qu'un autre réproche part d'un autre côté, ou qu'une imprécation eſt interrompue par une acclamation de joie ; ou qu'on ſe met à rappeler tous les forfaits de

tytan l'un après l'autre ; que l'un commence, *il n'a épargné ni âge ni ſexe ;* qu'un autre ajoûte, *ni ſes parents ;* qu'un troiſième achève, *ni ſes amis ;* que tous ſe réuniſſent à crier : *Qu'il ſoit traîné !* voilà des entrepriſes dignes d'un homme de génie. Quel tableau ! je me ſens frapé de cris d'un million d'hommes ivres de fureur & de joie ; je frémis à l'aſpect de l'image la plus effrayante & la plus terrible de l'enthouſiaſme populaire.

De la Danſe. La Danſe eſt devenue, dans tous les pays, la compagne du ſpectacle en Muſique.

En Italie, comme ſur les autres théâtres de l'Europe, on remplit les entr'actes du *Poème lyrique* par des ballets qui n'y ont aucun raport : ſi cet uſage eſt barbare, il eſt encore de ceux qu'on peut abolir, ſans toucher au fonds du ſpectacle ; & cela arrivera, dès que le *Poeme lyrique* ſera délivré de ſes épiſodes, & ſerré comme ſon eſprit & ſa conſtitution l'exigent.

En France, on a aſſocié le ballet immédiatement avec le chant & avec le fonds de l'Opéra : arrive-t-il quelque incident heureux ou malheureux ? auſſitôt il eſt célébré par des danſes, & l'action eſt ſuſpendue par le ballet ; cette partie poſtiche eſt même devenue, en ces derniers temps, la principale du *Poème lyrique* : chaque acte a beſoin d'un divertiſſement, terme qui n'a jamais été pris dans une acception plus propre & plus ſtricte ; & le ſuccès d'un opéra depend aujourdhui, non pas préciſement de la beauté des ballets, mais de l'habileté des danſeurs qui l'exécutent.

Rien, ce ſemble, ne dépoſe plus fortement contre le *Poème* & la Muſique de l'Opéra françois, que le beſoin continuel & urgent de ces ballets : il faut que l'action de ce *Poème* ſoit dénuée d'intérêt & de chaleur, puiſque nous pouvons ſouffrir qu'elle ſoit interrompue & ſuſpendue à tout inſtant par des menuets & des rigaudons ; il faut que la monotonie du chant ſoit d'un ennui inſupportable, puiſque nous n'y tenons qu'autant qu'il eſt coupé, dans chaque acte, par un divertiſſement.

Suivant cet uſage, l'Opéra françois eſt devenu un ſpectacle où tout le bonheur & tout le malheur des perſonnages ſe réduit à voir danſer autour d'eux.

Pour juger ſi cet uſage mérite l'approbation des gens de goût, & ſi c'eſt un avantage ineſtimable, comme on l'entend dire ſans ceſſe, que l'Opéra françois a ſur tous les ſpectacles *lyriques*, de réunir la Danſe à la Poéſie & à la Muſique ; il ſera néceſſaire de réfléchir ſur les obſervations ſuivantes.

La Danſe, ainſi que le Couplet, peut quelquefois être hiſtorique dans le *Poème lyrique.* Roland arrive au rendez-vous que la perfide Angélique lui a donné ; après l'avoir vainement attendue pendant quelque temps, il voit venir une troupe de jeunes gens qui, en chantant & en danſant, célébrent le bonheur de Médor & d'Angélique qu'ils viennent de conduire au port. C'eſt par ces expreſſions de joie d'une Jeuneſſe innocente & vive, que Roland aprend ſon malheur & la trahiſon de ſa maitreſſe. Cette ſituation eſt très-belle, & c'eſt avec raiſon qu'on a regardé cet acte comme le chef-d'œuvre du Théâtre *lyrique* en France. Voyons ſi l'exécution & la repréſentation théâtrale répondent à l'idée ſublime du poète, & ſi Quinaut n'a pas été obligé lui-même de la gâter pour ſe conformer à l'uſage de l'Opéra. Roland, après avoir attendu long temps, après avoir examiné les chiffres & les inſcriptions & réprimé les ſoupçons que ſon cœur jaloux en a conçus, entend une muſique champêtre ; c'eſt la Jeuneſſe qui revient ſur ſes pas, après avoir conduit Médor & Angélique : Roland, dans l'eſpérance de trouver ſa maitreſſe parmi cette troupe joyeuſe, quitte la ſcène & va au devant du bruit ; à l'inſtant même la Jeuneſſe danſante & chantante paroit : Roland devroit reparoître avec elle ; mais apparemment qu'il s'eſt déja aperçu qu'Angélique n'y eſt point ; ainſi, il va la chercher dans les lieux d'alentour, & abandonne la place aux danſeurs & aux choriſtes. Ce n'eſt qu'après que ceux-ci nous ont divertis pendant une demi-heure par leurs couplets & leurs rigaudons, que le héros revient & s'éclaircit ſur ſon malheur. Il eſt évident qu'en ne conſultant ſur ce ballet que le bon goût, la Jeuneſſe ne fera autre choſe que traverſer le théâtre en danſant ; que dans le premier inſtant ils nommeront Médor & Angelique ; que dès cet inſtant Roland s'éclaircira ſur ſon malheur en frémiſſant ; & qu'il n'aura pas plus que nous la patience d'attendre que les entrées & les contredanſes ſoient finies, pour aprendre un ſort qui nous intéreſſe uniquement. J'avoue qu'il n'eſt pas contre la vraiſemblance qu'une Jeuneſſe pleine de tendreſſe & de joie s'arrête dans un lieu délicieux pour danſer & chanter : mais c'eſt ſeulement ſuſpendre l'action du *Poème* au moment le plus intéreſſant ; car ce ne ſont ni les amours d'Angélique & de Médor, ni leur éloge, qui ſont le ſujet de la ſcène. Eh ! que nous font tous les froids couplets qu'on chante à cette occaſion ? c'eſt le malheur de Roland & la manière naturelle & naïve dont il en eſt inſtruit, qui font le charme & l'intérêt de cette ſituation vraiment admirable.

Je me ſuis étendu exprès ſur le ballet le plus heureuſement placé qu'il y ait ſur le Théâtre *lyrique* en France, & l'on voit à quoi le goût & le bon ſens réduiſent ce ballet. Que feront-ils donc de ceux que le poète amène à tout propos ? & ſi leur voix eſt jamais écoutée ſur ce Théâtre, ſera-t-il permis à un héros de l'Opéra de prouver à ſa maitreſſe l'excès de ſes feux par une troupe de gens qui danſeront autour d'elle ?

Mais l'idée d'aſſocier dans le même ſpectacle deux manières d'imiter la nature, ne ſeroit-elle

Digitized by Google

pas eſſenciellement oppoſée au bon ſens & au vrai goût? ne ſeroit-ce pas là une barbarie digne de ces temps gothiques, où le devant d'un tableau étoit exécuté en relief, où l'on barbouilloit une belle ſtatue pour lui faire des ieux noirs ou des cheveux châtains? Seroit-il poſſible de confondre deux hypothèſes différentes dans le même *Poème*, & de le faire exécuter moitié par des gens qui diſent qu'ils ne ſavent parler qu'en chantant, moitié par d'autres qui prétendent n'avoir d'autre langage que celui du geſte & des mouvements?

Pour exécuter ce ſpectacle avec ſuccès, ne faudroit il pas du moins avoir des acteurs également habiles dans les deux arts, auſſi bons danſeurs qu'excellents chanteurs? Comment ſeroit-il poſſible de ſupporter que les uns ne danſaſſent jamais & que les autres ne chantaſſent jamais? ſeroit-il bien agréable pour un dieu de ne ſavoir pas danſer le plus méchant couplet d'une chaconne, & d'être obligé de céder ſa place à M. Veſtris, qui n'eſt qualifié dans le programme que du titre de ſuivant, mais qui écraſe ſon dieu en un inſtant par la grâce & la nobleſſe de ſes attitudes, tandis que celui-ci eſt relégué, avec ſon rang ſuprême, ſur une banquette dans un coin du théâtre.

Une exécution ou puérile ou impoſſible, voilà un des moindres inconvénients de cette confuſion de deux talents, de deux manières d'imiter, qu'on a ôſé regarder comme un avantage, & qui a certainement empêché les progrès de la Danſe en France.

A en juger par l'emploi continuel des ballets, on ſeroit autoriſé à croire que l'art de la Danſe eſt porté au plus haut degré de perfection ſur le théâtre de l'Opéra françois: Mais lorſqu'on conſidère que le ballet n'eſt employé à l'Opéra françois qu'à danſer, & non à imiter par la Danſe; on n'eſt plus ſurpris de la médiocrité où l'art de la Danſe eſt reſté en France, & l'on conçoit qu'un françois plein de talents & de vûes (M. Noverre) a pu être dans le cas d'aller créer le ballet loin de ſa patrie.

Il eſt vrai qu'en liſant les programmes des différents opéra, on y trouve une variété merveilleuſe de fête & de divertiſſements; mais cette variété fait place, dans l'exécution à la plus triſte uniformité. Toutes les fêtes ſe réduiſent à danſer pour danſer; tous les ballets ſont compoſés de deux files de danſeurs & de danſeuſes, qui ſe rangent de chaque côté du théâtre, & qui, ſe mêlant enſuite, forment des figures & des groupes ſans aucune idée. Les meilleurs danſeurs cependant ſont réſervés pour danſer tantôt ſeuls, tantôt deux; dans les grandes occaſions, ils forment des pas de trois, de quatre, & même de cinq ou de ſix; après quoi le corps du ballet qui s'eſt arrêté pour laiſſer la place à ſes maîtres, reprend ſes danſes juſqu'à la fin du ballet. Pour tous ces différents divertiſſements, le muſicien fournit des chaconnes, des lourés, des ſarabandes, des menuets, des paſſe-pieds, des rigaudons, des gavottes, des contredanſes. S'il y a quelquefois dans un ballet une idée, un inſtant d'action, c'eſt un pas de deux ou de trois qui l'exécute, après quoi le corps du ballet reprend incontinent ſa danſe inſipide. La ſeule différence réelle qu'il y a d'une fête à une autre, ſe réduit à celle que le tailleur de l'Opéra y met, en habillant le ballet tantôt en blanc, tantôt en vert, tantôt en jaune, tantôt en rouge, ſuivant les principes & l'étiquette du magaſin.

Le ballet n'eſt donc proprement, dans l'Opéra françois, qu'une Académie de Danſe, où ſous les ieux du Public, les ſujets médiocres s'exercent à figurer, à ſe rompre, à ſe réformer; & les grands danſeurs à nous montrer des études plus difficiles dans différentes attitudes nobles, gracieuſes, & ſavantes. Le poète donne à ces exercices académiques cinq ou ſix noms différents dans le cours de ſon *Poème*; il fait donner à ſes danſeurs tantôt des bas blancs, tantôt des bas rouges, tantôt des perruques blondes, tantôt des perruques noires: mais l'homme de goût n'aperçoit d'ailleurs aucune diverſité dans ſes ballets, & ne peut que regretter que tant d'habiles danſeurs ne ſoient employés qu'à faire ſur un théâtre des pas & des tours de ſalle.

C'eſt en effet avoir méconnu trop long temps l'uſage de l'art qui agit ſur nos ſens avec le plus d'empire, & qui produit les impreſſions les plus profondes & les plus terribles. Que dirions-nous d'une Académie de peintres & de ſtatuaires qui, dans une expoſition publique de leurs ouvrages, ne nous montreroient que des études, des têtes, des bras, des jambes, des attitudes, ſans idée, ſans application, ſans imitation préciſe? Toutes ces choſes ont ſans doute du prix aux ieux d'un connoiſſeur éclairé: mais un ſalon d'expoſition eſt autre choſe qu'un atelier.

Il en eſt de la Danſe comme du Chant: la joie doit avoir créé les premières danſes comme elle a inſpiré les premiers chants; mais un menuet, une contredanſe, & toute la danſe récréative d'un bal, ſont préciſément auſſi déplacés ſur le théâtre, que la chanſon & le couplet. Ce n'eſt que lorſque l'homme de génie s'eſt aperçu qu'on pouvoit faire de la Danſe un art d'imitation propre à exprimer, ſans autre langue que celle du geſte & des mouvements, tous les ſentiments & toutes les paſſions; ce n'eſt qu'alors que la Danſe eſt devenue digne de ſe montrer ſur la Scène. Il eſt vrai que ce ſpectacle eſt celui de tous qui a fait le moins de progrès parmi les modernes: & ſi nous en avons vu quelques eſſais en Italie, en Angleterre, en Allemagne; il faut convenir qu'il eſt encore loin des ces effets prodigieux des pantomimes dont l'Hiſtoire ancienne nous a conſervé la mémoire.

Le ſpectacle en danſe a beſoin d'un poète,

d'un moſicien, & d'un maître de ballets; ſon hypothèſe eſt d'imiter la nature par le geſte & par la pantomime, ſans autre diſcours, ſans autre accent que celui que la Muſique inſtrumentale fournira à l'interprétation de ſes mouvements. Le *Poème-danſe* ou ballet doit être ſuivi, noué, dénoué, comme le *Poème lyrique*; il exige encore plus que lui la rapidité de l'action & une grande variété de ſituations. Comme le diſcours ne peut être exprimé dans ce drame que par le geſte, rien n'y ſeroit plus déplacé que des ſcènes de raiſonnement & de converſation; & le dialogue en général n'y peut être employé, ſoit dans la Tragédie ſoit dans la Comedie, qu'autant qu'il ſert indiſpenſablement de paſſage & de préparation aux grands tableaux & aux ſituations intéreſſantes.

Toute la Poétique du *Poème lyrique* s'applique naturellement & d'elle-même au *Poème-ballet*; comme rien n'eſt moins naturel qu'un opéra où l'on chante d'un bout à l'autre, rien auſſi ne ſeroit plus faux qu'un ballet où l'on danſeroit toujours. Le créateur du *Poème-ballet* a dû connoître & diſtinguer dans la nature le moment tranquille & le moment paſſionné, celui de la ſcène & celui de l'air; il a dû chercher des manières diſtinctes pour exprimer des mements ſi differents, & partager ſon *Poème* entre la marche & la danſe, comme le muſicien partage le ſien entre le récitatif & l'air.

Suivant ces principes, les perſonnages du *Poème-ballet* ne danſeront qu'au moment de la paſſion, parce que ce moment eſt reellement, dans la nature, celui des mouvements violents & rapides; le reſte de l'action ne ſera exécuté que par des geſtes ſimples, par une marche cadencée, plus marquée, plus poetique que la démarche ordinaire, dont il n'y auroit pas moyen de paſſer naturellement & avec vérité au moment de la danſe.

Ce moment tiendra, dans le *Poème-ballet*, la place que l'air occupe dans le *Poème lyrique*: mais l'on jugera aiſément que ce moment ne peut être employé à danſer des menuets, des gavottes, ou des couplets de chaconne, tous ces airs de danſe ne ſignifient rien, n'imitent rien, n'expriment rien. L'air du moment de la danſe dont le poète aura indiqué le ſujet ou la ſituation, ſera, de la part du muſicien, le dévelopement de la paſſion & de tous ſes mouvements. Le maître des ballets & le danſeur intelligent, s'ils entendent cette langue comme la profeſſion de leur art l'exige, trouveront dans l'air du muſicien tous leurs geſtes notés avec la ſucceſſion & les nuances de tous les mouvements.

Lorſque le poète aura créé un tel *Poème* & que le ſpectacle en danſe aura aquis le degré de perfection dont il eſt ſuſceptible, un grand compoſiteur ne dedaignera plus de mettre le *Poème-ballet* en muſique, parce que ce ne ſera plus un recueil de jolis menuets & d'autres petits airs de danſe, plus dignes de la guinguette que du Théâtre, & qu'on abandonne en Italie & en Allemagne avec raiſon au premier petit violon de l'Orcheſtre. Cette ſuite de grandes & belles ſituations, puiſée dans le ſujet d'une action unique & terminée par une cataſtrephe convenable, ouvrira au contraire au compoſiteur une vaſte & brillante carrière, où il pourra déployer ſes talents, & concourir à l'effet du ſpectacle le plus noble & le plus intéreſſant qu'on puiſſe offrir à une nation paſſionnée pour les beaux-arts.

Le maître des ballets & le danſeur ſentiront de leur côté que l'exécution de ce *Poème* demande autre choſe que des pirouettes & des gargouillades; que des attitudes fortes ou gracieuſes, des aplombs, & tout le détail des exercices académiques & des tours de ſalle, n'ont de prix ſur le théâtre qu'autant qu'ils ſont placés à propos, avec goût, & avec intelligence; qu'ils ſervent à l'expreſſion d'une ſituation touchante, d'une action intéreſſante & pathétique; & qu'on aperçoit dans le danſeur, indépendamment de cette ſcience, une étude profonde de la nature & de la vérité de ſes mouvements.

Ce qui vient d'être dit ne contient que les premiers élémens d'une Poétique de la Danſe, mais qui mériteroient, pour les progrès d'un art bien peu perfectioné, d'être dévelopés avec plus de ſoin & dans un plus grand detail. Les Lettres pleines de chaleur & de vûes que M. Noverre a publiées ſur la Danſe, il y a quelques années, paroiſſent lui impoſer le devoir d'écrire cette Poétique, & de rendre à ſon art l'empire qui lui eſt dû, & qu'il a exercé chez les anciens par la magie & l'enthouſiaſme de ſon langage.

De l'exécution du Poème lyrique. La réunion du chant & de la danſe dans le même *Poème* ne ſeroit point impoſſible & ſeroit peut-être une choſe délirable; mais cette aſſociation ſeroit bien differente de celle qu'on a imaginée dans l'Opéra françois, & que le bon goût ſemble proſcrire.

Le Chant eſt un art ſi difficile, il demande tant d'application & d'etude, qu'il ne faut pas eſperer qu'un grand chanteur puiſſe auſſi être grand acteur; ce cas ſeroit du moins trop rare pour n'être pas regardé comme une exception: l'exécution du chant & l'expreſſion qu'il exige occupent déja trop un chanteur, pour lui permettre de donner le même ſoin à l'action: très-ſouvent les mouvements que la ſituation demande ſont ſi violents, qu'ils ne permettroient guère de chanter avec grace, ni même avec la force neceſſaire; & je crois impoſſible qu'au dernier période de la paſſion, le même acteur puiſſe chanter avec la chaleur & l'enthouſiaſme qu'il exige, & s'abandonner en même temps au delire & au plus grand déſordre de la paſſion, ſans que la préciſion de ſon chant en ſouffre.

D'un autre côté, en réflechiſſant ſur le génie de l'*air* ou *aria* des italiens, on voit évidemment

qu'il eſt, dans ſon principe, autant deſtiné à l'expreſſion du geſte qu'à celle du chant; & un pantomime intelligent trouvera dans la partie inſtrumentale de l'air tous ſes geſtes, toute la ſucceſſion de ſes mouvements notés avec la plus grande fineſſe. La Muſique a encore ſur ce point merveilleuſement ſuivi la nature: car la paſſion n'élève pas ſeulement la voix, ne varie pas ſeulement les inflexions; elle met la même variété & la même chaleur auſſi dans le geſte & dans les mouvements. Ainſi, le moment de la paſſion doit être en effet la réunion de ces deux expreſſions: comment les rendrons-nous donc ſur nos théâtres, ſans que l'une ſouffre par l'autre?

Les plus grandes découvertes ſont toujours l'ouvrage du haſard. A Rome, Andronicus, fameux acteur, c'eſt à dire, chanteur & pantomime à la fois, eſt enroué un jour à force de *lus; revocatus obtudit vocem*: le Public ne veut pas ſe paſſer d'un acteur chéri: Andronicus continue donc les jours ſuivants de danſer la pantomime, *agit canticum*; mais comme ſon enrouement ne lui permet pas de chanter, il place un enfant devant le flûteur ou l'orcheſtre, & cet enfant chante pour lui: *Puerum ante tibicinem ſtatuit ad canendum.*

Cet expédient plait au peuple; Andronnicus, diſpenſé par un accident de chanter, s'abandonne avec plus de chaleur au geſte & à la pantomime; & depuis ce moment l'Opéra, *canticum*, eſt exécuté par deux ſortes d'acteurs qui repreſentent un même ſujet en même temps, ſur les mêmes airs, ſur les mêmes meſures, ſur la même ſcène, les uns par le chant, les autres par la danſe ou pantomime. L'hiſtrion ou le pantomime ne chante plus que de la main, *hiſtrionibus fabularum actus relinquitur*; & le chanteur ne joue plus que de la voix: la voix, d'accord avec la flûte, explique en chantant le ſujet; tandis que la Danſe, d'accord avec la meſure du chant, l'exécute en geſticulant. *Ad manum cantatur . . . Diverbia voci relicta.* Voyez Tite-Live.

Ce que le haſard établit jadis ſur le théâtre de Rome, une imitation réfléchie devroit nous le faire adopter dans l'exécution de notre *Poème lyrique*: par ce moyen, nos caſtrats, qui ſont ordinairement des chanteurs ſi excellents & des acteurs ſi médiocres, ne ſeroient plus que des inſtruments parlants placés dans l'orcheſtre & le plus près de la ſcène qu'il ſeroit poſſible; ils exécuteroient la partie du chant avec une ſupériorité dont rien ne pourroit les diſtraire, tandis qu'un habile pantomime exécuteroit la partie de l'action avec la même chaleur & la même expreſſion.

Plus on pénètrera l'eſprit du *Poème lyrique*, plus on ſera engoué de cette idée. L'Opéra ainſi exécuté ne ſera plus reſtreint à ne charmer qu'un petit nombre d'hommes exceſſivement ſenſibles, & qui entendent le langage de la Muſique; le plus ignorant d'entre le peuple ſeroit auſſi avancé que le plus grand connoiſſeur, parce que le pantomime auroit ſoin de lui traduire la Muſique mot par mot, & de rendre intelligible à ſes ieux ce qu'il n'a pu entendre de ſes oreilles.

Cette manière d'exécuter le *Poème lyrique* rendroit auſſi au poète & au compoſiteur l'empire que le chanteur & l'entrepreneur ont uſurpé ſur eux; tout ce qui ne tient pas au fond du ſujet ne ſeroit plus ſupportable ſur ce théâtre. Tout le ſtyle figuré & épique diſparoitroit des ouvrages dramatiques; car quel geſte le pantomime trouveroit-il pour l'expreſſion de telles paroles & de tels airs? & comment nous feroit-il ſentir, ſans devenir ridicule, qu'il reſſemble à un courſier indompté & fier, ou qu'il ſe compare à un vaiſſeau battu par la tempête? Les ſituations les plus pathétiques ne ſeroient plus énervées par des epiſodes froids & ſubalternes; le poète, peu embarraſſé de la durée du ſpectacle & du nombre des acteurs, conduiroit ſon ſujet par une intrigue ſimple, ſuite, & rapide, à la cataſtrophe que l'Hiſtoire ou la nature des choſes auroit indiquée. Je ne ſais combien d'actes, combien de décorations, combien d'acteurs il faudroit pour l'opéra d'Andromaque & de Didon ainſi conſtruit & exécuté; mais je ſais que ces ſujets, dépouillés de tout ce qui les défigure & les énerve, feroient les impreſſions les plus profondes & les plus terribles. Le muſicien n'auroit rien changé à ſon faire; le poète auroit raproché le ſien de la ſimplicité & de la force du théâtre d'Athènes, & la repréſentation théatrale auroit aquis une vérité & un charme dont il ſeroit téméraire de marquer les effets & les bornes.

Suppoſé que la durée d'un drame ainſi ſerré ne rempliſſe pas le temps conſacré au ſpectacle, rien n'empêcheroit d'imiter encore l'uſage d'Athènes, en repréſentant plus d'une pièce: le *Poème lyrique* chanté & danſé ſeroit ſuivi du *Poème-ballet*; celui-ci ſeul ſeroit peut-être propre à repreſenter quelques inſtants d'un merveilleux viſible.

Mais le ſort de l'homme veut que ſa petiteſſe paroiſſe toujours à côté de ſes plus ſublimes efforts de génie; & nous mettons dans les affaires les plus ſerieuſes tant de négligence & d'inconſequence, qu'il ne faut pas nous croire capables de l'obſtination & de la perſévérance néceſſaires à la perfection d'un ſimple art d'amuſement: & le ſort des Empires & le ſort des Théatres ſont l'ouvrage du haſard; tout dépend de ce concours de circonſtances qu'un heureux ou un malheureux haſard raſſemble. Qu'il paroiſſe quelque part en Europe un grand prince; & après avoir aquis par ſes travaux le droit de conſacrer un glorieux loiſir à la culture des beaux-arts, qu'il porte ſes vûes ſur le plus beau de tous: & l'art dramatique deviendra ſous ſon règne le plus grand monument

Digitized by Google

érigé à la félicité publique & à la gloire du génie de l'homme.

Les italiens ont un *Poème lyrique* qu'ils appellent *Oratorio ;* ce ſont des drames dont le ſujet eſt tiré de nos livres ſacrés : on les a quelquefois joués ſur des théâtres élevés dans les égliſes ; mais ces exemples ſont rares, & communément on ne fait aucun uſage de ces pièces. Il eſt étonnant que la Puiſſance ſpirituelle, qui favoriſe ſi fort en Italie les pompes religieuſes, n'ait pas ſecondé la Poéſie & la Muſique dans le deſſein de ſe conſacrer à la Religion : de tels ſpectacles auroient pu devenir très-auguſtes & très-intéreſſants dans la célébration des ſolennités de l'égliſe.

Il ne ſeroit pas ſinguliet qu'un homme de goût fît plus de cas des *oratorio* de Métaſtaſio, que de ſes opéra les plus célèbres ; on s'aperçoit bien que le poète n'y a pas été aſſujetti à une foule de lois arbitraires & abſurdes, qui n'ont tendu qu'à le gêner & qu'à défigurer le *Poème lyrique.*

Le compoſiteur pourroit ſe permettre dans l'*Oratario* un ſtyle plus élevé, plus figuré que celui de l'Opéra : la Religion, qui rend ce drame ſacré, ſemble auſſi autoriſer le muſicien à éloigner ſes perſonnages un peu plus de la nature par des accents moins familiers à l'homme & par une plus forte poéſie. (*M. GRIMM.*)

POÈME PHILOSOPHIQUE, *Poéſie didactique.* Eſpèce de *Poeme* didactique, dans lequel on emprunte le langage de la Poéſie, pour traiter par principes des ſujets de Morale, de Phyſique, ou de Metaphyſique : on y raiſonne ; on y cite des autorités, des exemples ; on tire des conſéquences. Tel eſt l'ouvrage de Lucrèce parmi les anciens, celui de Pope parmi les modernes.

Le *Poème philoſophique* doit tendre ſur toutes choſes à la lumière, parce que le but des ſciences eſt d'éclairer ; ainſi, la méthode doit y être plus ſenſible que dans les autres *Poèmes* didactiques & dans les *Poèmes* de pure fiction : ceux-là échauffent le cœur, ceux-ci éclairent l'eſprit ou dirigent ſes facultés ; il eſt donc moins permis d'y jeter des digreſſions qui empêchent de ſuivre le fil du raiſonnement. Par la même raiſon, on s'attachera moins à y mettre des figures vives & poétiques, à moins qu'elles ne concourent à la clarté en donnant du corps aux penſées ; car autrement il y auroit de la petiteſſe à ſacrifier la netteté & la préciſion à l'éclat d'un beau mot : auſſi Lucrèce ſuit-il conſtamment ſon objet ; on ne le voit point, au milieu d'un raiſonnement, s'égarer dans des deſcriptions inutiles à ſon but ; il en a quelques-unes dont la matière pourroit ſe paſſer, mais il les place tellement, ſoit devant ſoit après ſes argumens, qu'elles ſervent ou à préparer l'eſprit à ce qu'il va dire, ou à le délaſſer après lui avoir fait faire des efforts. *Principes de Littérature.* (*Le chevalier de* JAUCOURT.)

POÈME EN PROSE, *Belles-Lettres.* Genre d'ouvrages où l'on retrouve la fiction & le ſtyle de la Poéſie, & qui par là ſont de vrais *Poèmes*, à la meſure & à la rime près ; c'eſt une invention fort heureuſe. Nous avons obligation à la Poéſie en proſe de quelques ouvrages remplis d'aventures vraiſemblables & merveilleuſes à la fois, comme des préceptes ſages & pratiquables en même temps, qui n'auroient peut-être jamais vu le jour, s'il eût fallu que leurs auteurs euſſent aſſujetti leur génie à la rime & à la meſure : l'eſtimable auteur du Télémaque ne nous auroit jamais donné cet ouvrage enchanteur, s'il avoit dû l'écrire en vers. Il eſt de beaux *Poèmes* ſans vers, comme de beaux tableaux ſans le plus riche coloris. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈME SÉCULAIRE, *Belles-Lettres*, *Carmen ſeculare.* Nom que donnoient les romains à une eſpèce d'hymne qu'on chantoit ou qu'on récitoit aux jeux qu'on célébroit à la fin de chaque ſiècle de la fondation de Rome, qu'on appeloit pour cela *Jeux ſéculaires.*

On trouve un *Poème* de cette eſpèce dans les ouvrages d'Horace ; c'eſt une ode en vers ſaphiques qu'on trouve ordinairement à la fin de ſes épodes, & qu'il compoſa par l'ordre d'Auguſte l'an 737 de Rome, ſelon le P. Jouvency. Il paroît par cette pièce que le *Poème ſéculaire* étoit ordinairement chanté par deux chœurs, l'un de jeunes garçons, & l'autre de jeunes filles. C'eſt peut-être par la même raiſon que quelques commentateurs de ce poète ont regardé comme un *Poème ſéculaire* la vingt & unième ode de ſon premier livre, parce qu'elle commence par ces vers :

Dianam tenere dicite, Virgines ;
Intonſum, Pueri, dicite Cynthium.

Mais la dernière ſtrophe preuve que ce n'étoit qu'un de ces cantiques qu'on adreſſoit à ces divinités dans les calamités publiques, ou pour les prier de détourner des fléaux funeſtes, lorſque le peuple feſoit des vœux dans les temples de toutes les divinités adorées à Rome ; ce qu'on appeloit *Supplicare ad omnia pulvinaria deorum.* (*ANONYME.*)

POÉSIE, ſ. f. *Belles-Lettres.* On a écrit les révolutions des Empires ; comment n'a-t-on jamais penſé à écrire les révolutions des Arts : à rechercher dans la nature les cauſes phyſiques & morales de leur naiſſance, de leur accroiſſement, de leur ſplendeur, & de leur décadence ? Nous allons en faire l'eſſai ſur la partie la plus brillante de la Littérature ; conſidérer la *Poéſie* comme une plante ; examiner pourquoi, indigène dans certains climats, on l'y a vu naître & fleurir d'elle-même ; pourquoi, étrangère

étrangère partout ailleurs, elle n'a proſpéré qu'à force de culture; ou pourquoi, ſauvage & rebelle, elle s'eſt refuſée aux ſoins qu'on a pris de la cultiver; enfin pourquoi, dans le même climat, tantôt elle a été floriſſante & féconde, tantôt elle a dégénéré.

En recherchant les cauſes de ces révolutions, on a trop accordé, ce ſemble, aux caprices de la nature & à ſes inégalités. On croit avoir tout expliqué, lorſqu'on a dit que la nature, tour à tour avare & prodigue, tantôt s'épuiſe à former des génies, tantôt ſe repoſe & languit dans une longue ſtérilité. Mais la nature n'eſt point avare, la nature n'eſt point prodigue, la nature ne s'épuiſe point: ce ſont des mots vides de ſens. Imaginer qu'elle s'eſt accordée avec Périclès, Alexandre, Auguſte, Léon X, Louis le grand, pour faire de leur ſiècle celui des Muſes & des Arts; c'eſt donner, comme on fait ſouvent, une métaphore pour une raiſon. Il eſt plus que probable que, ſous le même ciel, dans le même eſpace de temps, la nature produit la même quantité de talents de la même eſpèce. Rien n'eſt fortuit, tout a ſa cauſe; & d'une cauſe régulière, tous les effets doivent être conſtants.

La différence des climats a quelque choſe de plus réel. On ſait qu'en général les hommes, dans certains pays, naiſſent avec des organes plus délicats & plus ſenſibles, une imagination plus vive & plus féconde, un génie plus inventif. Mais pourquoi tout l'Orient n'auroit-il pas reçu la même influence du ciel & les mêmes dons que la Grèce? Pourquoi, dans la Grèce, des climats différents, comme la Thrace, la Béotie, & Leſbos, auroient-ils produit, l'un des Amphions & des Orphées; l'autre, des Pindares & des Corinnes; l'autre, des Alcées & des Saphos? & s'il eſt vrai qu'Achille avoit pris à Thèbes la lyre ſur laquelle il chantoit les héros, ſi la lyre thébaine dans les mains de Pindare fut couronnée de lauriers; eſt-ce au naturel du Pays qu'en eſt la gloire? Ne ſavons-nous pas quelle idée on avoit du génie des béotiens? Tout donner & tout refuſer à l'influence du climat, ſont deux excès de l'eſprit de ſyſtême.

Cependant, ſi les grecs n'ont pas été le ſeul peuple de l'univers ingénieux & ſenſible, pourquoi dans l'art d'imiter & de feindre, n'a-t-on jamais pu l'égaler qu'en marchant ſur ſes traces, & qu'en adoptant ſes idées, ſes images, ſes fictions?

Voyez dans l'Europe moderne, quand la paix, l'abondance, le luxe, la faveur des rois, & le goût des peuples ont attiré les Muſes; voyez-les, dis-je, arriver en étrangères fugitives, chargées de leurs propres richeſſes, & portant avec elles les dieux de leur pays. Quoi de plus marqué que ce penchant pour les lieux qui les ont vues naître? Que les romains ayent imité les grecs, dont ils étoient les diſciples, cela eſt ſimple & naturel: mais que, dans aucun de nos climats, la *Poéſie* n'ait été floriſſante, qu'autant qu'on lui a laiſſé le caractère & les mœurs antiques; qu'elle ſoit depuis trois mille ans fidèle au culte de ſa première patrie; que des mœurs nouvelles & des ſujets récents, elle n'aime que ce qui reſſemble à ce qu'elle a vu dans la Grèce; voilà ce qui prouve qu'elle tient par eſſence aux qualités de ſon pays natal. Pourquoi cela? c'eſt ce que nous cherchons.

Horace donne, au ſuccès des arts & de la *Poéſie* dans la Grèce, la même cauſe qu'il eut à Rome.

Ut primum poſitis *nugari Græcia* bellis
Cœpit, & in vitium fortunâ *labier* æquâ.

Mais ſi ce goût fut, chez les romains, le préſage ou l'effet de la corruption qui ſuivit la proſpérité, il n'en fut pas de même chez les grecs. Les Muſes, pour fleurir chez eux, n'attendirent ni le loiſir de la paix, ni les délices de l'abondance. Le temps le plus orageux de la Grèce & le plus fécond en héros, fut auſſi le plus fécond en hommes de génie. Depuis la naiſſance d'Eſchyle juſqu'à la mort de Platon, l'eſpace d'un ſiècle préſente ce que la Grèce a produit de plus célèbre dans les Armes & dans les Lettres. On couronnoit ſur le théâtre d'Athènes l'un des héros de Marathon; Cratinus & Cratès amuſoient les vainqueurs de Platée & de Salamine; Charillus les chantoit; les Miltiades, les Thémiſtocles, les Ariſtides, les Périclès applaudiſſoient les chef-d'œuvres des Sophocles & des Euripides, & au milieu même des diſcordes nationales, des guerres de Corinthe & du Péloponnèſe, de Thèbes contre Lacédémone, & de celle-ci contre Athènes, ou plus tôt d'Athènes contre la Grèce entière, la *Poéſie* proſpéroit encore & s'élevoit comme à travers les ruines de ſa patrie.

Il y avoit donc, pour rendre la *Poéſie* floriſſante dans ces climats, des cauſes indépendantes de la bonne & de la mauvaiſe fortune; & la première de ces cauſes fut le naturel d'un peuple vif, ſenſible, paſſionné pour les plaiſirs de l'eſprit & de l'âme, autant que pour les voluptés des ſens. Je dis le naturel; & en cela les grecs différoient des romains. Ceux-ci ne ſe polirent qu'après s'être amollis; au lieu que ceux-là furent tels dans toute la vigueur de leur génie & de leurs vertus. La gloire des talents & la gloire des armes, l'amour des plaiſirs de la paix, & le courage & la conſtance dans les travaux de la guerre, ne ſont incompatibles, que lorſque ceux-ci tiennent plus à la rudeſſe & à l'auſtérité des mœurs qu'à la vigueur & à l'activité de l'âme. Rien n'eſt plus dans la nature, témoins Céſar, Alcibiade, & mille autres guerriers, qu'un homme vaillant & ſenſible, voluptueux & infatigable, également paſſionné pour la gloire & pour les

plaiſirs. C'eſt à quoi ſe trompoient les lacédémoniens, en mépriſant les mœurs d'Athènes; c'eſt à quoi font auſſi ſemblant de ſe méprendre des peuples jaloux des françois.

Caron avoit raiſon de reprocher à Rome d'être devenue une ville grèque. Mais ſi Athènes eût voulu prendre les mœurs de l'antique Rome, elle y eût perdu de vrais plaiſirs, & aquis de fauſſes vertus; ainſi que Rome, en devenant grèque, avoit perdu ſes vertus naturelles, pour aquétir des plaiſirs factices qu'elle ne goûta jamais bien.

De cela ſeul que les grecs étoient doués d'une imagination vive & d'une oreille ſenſible & juſte, il s'enſulvit d'abord qu'ils eurent une langue naturellement poétique. La *Poéſie* demande une langue figurée, mélodieuſe, riche, abondante, variée, & habile à tout exprimer; dont les articulations douces, les ſons harmonieux, les élémens dociles à ſe combiner en tous ſens, donnenr au poète la facilite de mélanger ſes couleurs primitives, & de tirer de ce mélange une infinité de nuances nouvelles: telle fut la langue des grecs. Mais ſans parler des mots compoſés dont cette langue *poétique* abonde & dont un ſeul fait ſouvent une image, ni de l'inverſion qui lui eſt commune avec la langue des latins, ni de la liberté du choix de ſes dialectes, privilège qui la diſtingue & dont elle ſeule a joui; ne parlons que de la Proſodie & du bonheur qu'elle eur d'abord d'être ſoumiſe par la Muſique aux lois de la meſure & du mouvement.

Le goût du chant eſt un de ces plaiſirs que la nature a ménagés à l'homme pour le conſoler de ſes peines, le ſoulager dans ſes travaux, & le ſauver de l'ennui de lui-même. Dans tous les temps & dans tous les climats, l'homme, ſenſible au nombre & à la mélodie, a donc pris plaiſir a chanter.

Or par un inſtinct naturel, tous les peuples, & les ſauvages mêmes, chantent & danſent en meſure & ſur des mouvemenrs réglés. Il a donc fallu que la parole appliquée au chant ait obſervé la cadence, ſoit par un nombre de ſyllabes égal au nombre des ſons de l'air, & dont l'air décidoit lui-même ou la viteſſe ou la lenteur (ce fut la *Poéſie* rhythmique), ſoit par un nombre de temps égaux, réſultants de la durée relative & correſpondante des ſons de l'air & des ſons de la langue (c'eſt ce qu'on appelle la *Poéſie* métrique). Dans la premiére, nul égard à la longueur naturelle & abſolue des ſyllabes; on les ſuppoſe toutes égales en durée, ou plus tôt ſuſceptibles d'une égale viteſſe ou d'une égale lenteur: telle eſt la *Poéſie* des ſauvages, celle des orientaux, celle de tous les peuples de l'Europe moderne. Dans l'autre, nul égard au nombre de ſyllabes; on les meſure au lieu de les compter; & les temps donnés par leur durée, décident de l'eſpace qu'elles peuvent remplir: telle fut la *Poéſie* des grecs & celle des latins, donr les grecs furent les modèles.

Les grecs, doués d'nne oreille juſte, ſenſible, & délicate, s'étoient aperçus que, parmi les ſons & les articulations de leur langue, il y en avoit qui, naturellement plus lents ou plus rapides, ſuivoienr auſſi plus facilement l'impreſſion de lenteur ou de rapidité que la Muſique leur donnoit. Ils en firent le choix; ils trouvèrent des mots qui formoient eux-mêmes des nombres analogues à ceux du chant; ils les diviſèrent par claſſes; & en les combinant les uns avec les autres, ce fut à qui donneroit au vers la forme la plus agréable. La *Poéſie* épique, la *Poéſie* élégiaque, la *Poéſie* dramatique eur le ſien; & chaque poète lyrique ſe diſtingua par une meſure analogue au chant qu'il s'étoit fait lui-même, & ſur lequel il compoſoit: le vers d'Anacréon, celui de Sapho, celui d'Alcée, portent le nom de ces poètes. Ainſi, leur langue ayant aquis les mêmes nombres que la Muſique, il leur fut aiſé, dans la ſuite, de modeler le mètre ſur la phraſe du chant; & dès lors l'arr des vers & l'art du chanr, reglés, meſures l'un ſur l'autre, furent parfaitement d'accord.

Que ce ſoit ainſi que s'eſt formé le ſyſtême proſodique de la langue d'Orphée & de Linus, c'eſt de quoi l'on ne peut douter: & qui jamais ſe fût aviſé de meſurer les ſons de la parole, ſans le plaiſir qu'on éprouva en eſſayant de la chanter? Ce plaiſir une fois ſentl, on fit un art de le produire; l'oreille s'habitua inſenſiblement à donner une valeur fixe & relative aux ſons articulés; la langue retint les mouvements que la mulique lui imprimoit; & l'uſage ayant confirmé les deciſions de l'oreille, leurs lois formèrent un ſyſtème de Proſodie régulier & conſtant.

Il eſt donc bien certain que, chez les grecs, la *Poéſie*, conſidérée comme un langage harmonieux, dut la naiſſance à la Muſique, & reçut d'elle ſes premièrea lois, la meſure, & le mouvement.

Qu'on prenne la marche oppoſée, comme on a fait chea les modernes, c'eſt à dire, que l'on commence par la *Poéſie*, & que la Muſique ne vienne que long temps après la plier aux règles du chant; elle n'y trouvera que des nombres épars, ſans préciſion, ſans ſymétrie, & tels que le hatard aura pu les former.

La Proſodie donnée par la Muſique fut donc, je le répète, le premier avantage de la *Poéſie* chez les grecs; & qui ſait le temps qu'il fallut à l'uſage pour la fixer? Les latins, par imiration, ſe firent une Proſodie; & quoiqu'elle leur fût tranſmiſe, encore ne fut-ce pas ſans peine que leur oreille s'y forma.

Græcia capta ferum victorem cepit, & artes
Intulit agreſti Lacio; ſic horridus ille
Defluxit numerus Saturnius.

Ce vers brut & groſſier du ſiècle de Saturne, n'eſt autre choſe que le vers rhythmique, tel qu'on l'a renouvelé dans la baſſe Istinité.

Mais que l'on s'imagine avec quelle lenteur les grecs, ſans modèle & ſans guide, eſſayant les ſons de leur langue & en appréciant la valeur, durent combiner ce ſyſtême, qui preſcrivoit à la parole des temps fixes & réguliers? Quelle longue habitude, quelle ancienne alliance entre la *Poéſie* & la Muſique un tel accord ce ſuppoſe-t-il pas? & combien ces deux arts avoient dû s'exercer pour former la langue d'Homère!

Homère eſt ſur les bornes les plus reculées de l'Antiquité, comme eſt ſur l'horiſon une tour élevée, au delà de laquelle on ne voit plus rien & qui ſemble toucher au ciel. On eſt tenté de croire qu'il a tout inventé; mais quand il n'avoueroit pas lui-même que la *Poéſie* lyrique fleuriſſoit avant lui, la ſeule Proſodie de ſa langue en ſeroit une preuve évidente.

Le chant fut le modèle des vers. La *Poéſie* lyrique fut donc la première inventée; & l'on ſait combien, dans les fêtes, dans les jeux ſolennels, & à la table des rois, de beaux vers, chantés ſur la lyre, étoient applaudis & vantés.

Le caractère diſtinctif des grecs entre tous les peuples du monde, fut l'importance & le ſérieux qu'ils attachoient à leurs plaiſirs. Idolâtres de la beauté, de la volupté en tout genre, tout ce qui avoit le don de charmer leurs ſens étoit divin pour eux: un ſculpteur, un peintre, un poète les raviſſoit d'admiration; Homère avoit des temples. Une courtiſane, célèbre par la beauté de ſa taille, eſt enceinte; voilà un beau modèle perdu: le peuple eſt dans la déſolation, on appelle Hippocrate pour la faire avorter; il la fait tomber, elle avorte; Athènes eſt dans la joie, le modèle de Vénus eſt ſauvé. Phriné eſt accuſée d'impieté devant l'Areopage, l'orateur la voit convaincue; il arrache ſon voile, & dit aux vieillards, *Hé bien, faites donc périr tant de beautés:* Phriné eſt renvoyée.

Voilà le peuple chez qui les arts & la *Poéſie* ont dû naître.

Mais de ſes organes, le plus ſenſible, le plus délicat, c'étoit l'oreille. Périclès demandoit aux dieux tous les matins, non pas les lumières de la ſageſſe, mais l'élégance du langage, & qu'il ne lui échapât aucune parole qui bleſsât les oreilles du peuple athénien.

Or ſi telle fut la ſenſibilité des grecs pour la ſimple mélodie de la parole, qu'elle feſoit preſque tout le charme, toute la force de l'Éloquence, & que la Philoſophie elle-même employoit plus de ſoins à bien dire qu'à bien penſer, sûre de gagner les eſprits ſi elle captivoit les oreilles; quel devoit être l'aſcendant d'une *Poéſie* éloquente ſecondée par la Muſique, & d'une belle voix chantant des vers ſublimes ſur des accords harmonieux? Nous croyons entendre des fables, lorſqu'on nous dit que, chez les grecs, une corde ajoutée à la lyre étoit une innovation politique; que les Sages mêmes en augurolent un changement dans les mœurs, une révolution dans l'État; que, dans un plan de gouvernement ou dans un ſyſtême de lois, on examinoit ſérieuſement ſi tel ou tel mode de Muſique y ſeroit admis ou en ſeroit exclu: & cependant rien n'eſt plus vrai, ni plus naturel chez un peuple qui étoit dominé par les ſens.

Un poète lyrique fut donc, chez les grecs, un perſonnage recommandable: ces peuples révéroient en lui le pouvoir qu'il avoit ſur eux; & de la haute idée qu'ils en avoient conçue, réſultent naturellement les progrès que fit ce bel art. *Voyez* LYRIQUE.

C'eſt donc bien chez les grecs que la *Poéſie* lyrique a dû naître, fleurir, & ſervir de prélude à la *Poéſie* épique & dramatique, dont elle avoit formé la langue, &, ſi j'oſe le dire, accordé l'inſtrument.

La *Poéſie* enfin put ſe paſſer du chant, & ſon langage harmonieux lui ſuffit pour charmer l'oreille. Mais en quittant la lyre, elle prit le pinceau: ce fut alors qu'elle dut ſentir tous les avantages du climat qui l'avoit vu naître. Quel amas de beautés pour elle!

Dans le phyſique, une variété, une richeſſe inépuiſable; les plus beaux ſites, les plus grands phénomènes, les plus magnifiques tableaux; des fleuves, des montagnes, des mers, des forêts, des vallons fertiles & délicieux; des villes, des ports floriſſants; des États dont les arts les plus dignes de l'homme, l'Agriculture & le Commerce, feſoient la force & l'opulence; tout cela, dis-je, raſſemblé comme ſous les yeux du poète: Non loin de là, & comme en perſpective, le contraſte des fertiles champs de l'Égypte & de la Libye, avec de vaſtes & de brûlants déſerts peuplés de tigres & de lions; plus près, le magnifique ſpectacle de vingt royaumes répandus ſur les côtes de l'Aſie mineure; d'un côté, ce riant & ſuperbe tableau des îles de la mer Égée; de l'autre, les monts enflammés & l'affreux détroit de Sicile; enfin tous les aſpects de la nature & l'abrégé de l'univers dans l'eſpace qu'un voyageur peut parcourir en moins d'un an: quel théâtre pour la *Poéſie* épique!

Dans le moral, tout ce que pouvoit offrir de curieux à peindre un nombreux aſſemblage de colonies de diverſe origine, tranſplantées ſous un même ciel, ayant chacune ſes dieux tutélaires, ſes coutumes, ſes loix, ſes fondateurs, & ſes héros: à chaque pas des mœurs nouvelles & ſouvent oppoſées; mais partout un caractère décidé, voiſin de la nature, par ſon ingénuité, par la franchiſe & le relief des paſſions, des vertus, & des vices; ici, plus doux & plus ſenſible; là,

plus vigoureux, plus auſtère ; ailleurs ſauvage & un peu féroce, mais naturel, ſimple, énergique, & facile à peindre à grands traits : l'influence des peuples dans l'admiration, ſource de troubles pour un État & d'incidents pour un Poème ; le mélange des eſclaves & des hommes libres, uſage barbare, mais fécond en aventures pathétiques ; l'exil volontaire après le crime, ſorte d'expiation qui, de tant de héros, feſoit d'illuſtres vagabonds ; l'hoſpitalité, ce devoir ſi précieux à l'humanité & ſi favorable à la *Poéſie* ; la piété envers les étrangers, le reſpect pour les ſuppliants, le caractère inviolable qu'imprimoit la mort aux volontés dernières : la foi que l'on donnoit aux ſonges, aux préſages, aux prédictions des mourants ; la force des ſerments, l'horreur attachée au parjure : la religieuſe terreur qu'inſpiroit aux enfants la malédiction des pères, & l'imprécation des malheureux à ceux qui les feſoient ſouffrir, dernières armes de la foibleſſe, dernier frein de la violence, dernière reſſource de l'Innocence, qui, dans ſon abattement même, étoit par là redoutable aux méchants : d'un autre côté, les récompenſes attachées à la gloire & à la vertu ; les éloges de la patrie, des ſtatues ou des tombeaux : enfin la vie modeſte & retirée des femmes, cette décence auſtère, cette ſimplicité, cette piété domeſtique, ces devoirs d'épouſe & de mère ſi religieuſement remplis : & parmi ces mœurs dominantes, des ſingularités locales ; dans la Thrace, une ardeur, une audace guerrière qui relevoit encore l'éclat de la beauté ; à Lacédémone, une fierté qui ne rougiſſoit que de la foibleſſe, une vertu ſévère & mâle, une honnêteté ſans pudeur ; la chaſteté miléſienne, & la volupté de Leſbos : tous extrêmes que la *Poéſie* eſt ſi heureuſe d'avoir à peindre, parce qu'elle y emploie ſes plus vives couleurs.

Dans le génie, la liberté qui élève l'âme des poètes comme celle des citoyens ; l'eſprit patriotique, ſans ceſſe aiguillonné par la rivalité & la jalouſie de vingt Républiques voiſines ; l'ivreſſe de la proſpérité, qui, en même temps qu'elle ôte la ſageſſe du conſeil, donne l'audace de la penſée ; la vanité des grecs, qui avoit prodigué l'héroïque & le merveilleux pour illuſtrer leur origine ; leur imagination, qui animoit tout dans la nature, qui ennobliſſoit juſqu'aux détails les plus familiers de la vie ; leur ſenſibilité, qui leur feſoit préférer à tout le plaiſir d'être émus, & qui ſembloit aller ſans ceſſe au devant de l'illuſion, en admettant ſans répugnance tout ce qui la favoriſoit, en écartant toute réflexion qui en auroit détruit le charme ; un peuple enfin dominé par ſes ſens, livré à leur ſéduction, & paſſionnement amoureux de ſes ſonges.

Dans les connoiſſances humaines, ce mélange d'ombre & de lumière, ſi favorable à la *Poéſie* lorſqu'il ſe combine avec un génie inquiet & audacieux, parce qu'il met en activité les forces de l'âme & la curioſité de l'eſprit : la Phyſique & l'Aſtronomie, couvertes d'un voile myſtérieux, & laiſſant imaginer aux hommes tout ce qu'ils vouloient, pour ſuppléer aux lois de la nature & à ſes reſſorts qu'ils ne connoiſſoient pas ; une curioſité impuiſſante d'en pénétrer les phénomènes, ſource intariſſable d'erreurs ingénieuſes & poétiques, car l'ignorance fut toujours mère & nourrice de la fiction.

Dans les arts, la manière de combattre & de s'armer de ces temps-là, où l'homme, livré à lui-même, ſe développoit aux yeux du poète avec tant de nobleſſe, de grâce, & de fierté : la Navigation, plus périlleuſe & par là plus intéreſſante ; où le courage, au défaut de l'art, étoit ſans ceſſe mis à l'épreuve des dangers les plus effrayants ; où ce qui nous eſt devenu familier par l'habitude, étoit merveilleux par la nouveauté ; où la mer, que l'induſtrie humaine ſemble avoir applanie & domptée, ne préſentoit aux yeux des matelots que des abymes & des écueils : le peu de progrès des méchaniques ; car l'homme n'eſt jamais plus intéreſſant & plus beau que lorſqu'il agit par lui-même, & ce que diſoit un ſpartiate en voyant paroître à Samos la première machine de guerre, *C'eſt fait de la valeur*, on put le dire auſſi de la *Poéſie* épique, dès que l'homme apprit à le paſſer d'être robuſte & vigoureux.

Dans l'Hiſtoire, une tradition mêlée de toutes les fables qu'elle avoit pu recueillir en paſſant par l'imagination des peuples, & ſuſceptible de tout le merveilleux que les poètes y vouloient répandre, le peu de connoiſſance qu'on avoit alors du paſſé, leur laiſſant la liberté de feindre, ſans jamais être démentis.

Enfin une Religion, qui parloit aux yeux & qui animoit tout dans la nature, dont les myſtères étoient eux-mêmes des peintures délicieuſes, dont les cérémonies étoient des fêtes riantes ou des ſpectacles majeſtueux ; un dogme, où ce qu'il y a de plus terrible, la mort & l'avenir, étoit embelli par les plus brillantes peintures ; en un mot, une Religion poétique, puiſque les poètes en étoient les oracles, & peut-être les inventeurs. Voilà ce qui environnoit la *Poéſie* épique dans ſon berceau.

Mais ce qui intéreſſe plus particulièrement la Tragédie que le Poème épique, une foule de dieux, comme je l'ai dit ailleurs, paſſionnés, injuſtes, violents, diviſés entre eux & ſoumis à la deſtinée ; des héros iſſus de ces dieux, ſervant leur haine & leur fureur, & les intéreſſant eux-mêmes dans leurs querelles ou leurs vengeances ; les hommes eſclaves de la fatalité, miſérables jouets des paſſions des dieux & de leur volonté bizarre ; des oracles obſcurs, captieux, & terribles ; des expiations ſanguinaires ; des ſacrifices de ſang humain ; des crimes avoués, commandés par le Ciel ; un contraſte éternel entre les lois de la nature & celles de la deſtinée, entre la Morale & la Religion ;

Digitized by Google

les malheureux placés comme dans un détroit ſur le bord de deux précipices, & n'ayant bien ſouvent que le choix des remords: voilà ſans doute le ſyſtême religieux le plus épouvantable, mais par là même le plus poétique, le plus tragique qui fut jamais. L'Hiſtoire ne l'étoit pas moins.

La Grèce avoit été peuplée par une foule de colonies, dont chacune avoit eu pour chef un aventurier coursgeux. La rivalité de ces fondateurs, dans des temps de férocité, avoit produit des diſcordes ſanglantes. La jalouſie des peuples & leur vanité avoient groſſi tous les traits de l'hiſtoire de leur pays, ſoit en exagérant les crimes des ancêtres de leurs voiſins, ſoit en rehauſſant les vertus & les faits héroïques de leurs propres ancêtres. De là ce mélange d'horreur & de vertus dans les mêmes héros: chaque famille avoit ſes forfaits & ſes malheurs héréditaires; le rapt, le viol, l'adultère, l'inceſte, le parricide, formoient l'hiſtoire de ces premiers brigands; hiſtoire abominable, & d'autant plus tragique. Les Danaïdes, les Pélopides, les Arrides, les fables de Méléagre, de Minos, & de Jaſon, les guerres de Thèbes & de Trole, ſont l'effroi de l'humanité & les tréſors du Théâtre; tréſors d'autant plus précieux, que ces horreurs étoient ennoblies par le mélange du merveilleux. Pas un de ces illuſtres ſcélérats qui n'eût un dieu pour père ou pour complice: c'étoit la réponſe & l'excuſe que ces peuples donnoient ſans doute au reproche qu'on leur faiſoit ſur les crimes de leurs aïeux: la volonté des dieux, les décrets de la deſtinée, un aſcendant irréſiſtible, une erreur fatale, avoient tout fait; & ce fut là comme la baſe de tout le ſyſtême tragique: car la fatalité, qui laiſſe la bonté morale au coupable, qui attache le crime à la vertu & le remords à l'innocence, eſt le moyen le plus puiſſant qu'on ait imaginé pour effrayer & attendrir l'homme ſur le deſtin de ſon ſemblable. Auſſi l'hiſtoire fabuleuſe des grecs eſt-elle la ſeule vraiment tragique dans les annales du monde entier; & ce mélange en eſt la cauſe.

Mais ce qui tenoit de plus près encore aux évènements politiques, c'eſt cette ivreſſe de la gloire & des proſpérités que les athéniens avoient rapportée de Marathon, de Salamine, & de Platée; ſentiment qui exaltoit les âmes, & ſurtout celles des poètes: c'eſt ce même orgueil, ennemi de toute domination & charmé de voir dans les rois les jouets de la deſtinée, cet orgueil, ſans ceſſe irrité par la menace des monarques de l'Orient, & par le danger de tomber ſous les griffes de ces vautours, c'eſt là, dis-je, ce qui donna une impulſion ſi rapide & ſi forte au génie tragique, & lui fit faire en un demi-ſiècle de ſi incroyables progrès.

Du côté de la Comédie, les mœurs grèques avoient auſſi des avantages qui leur ſont propres, & qu'on ne trouve point ailleurs. Chez un peuple vif, enjoué, naturellement ſatirique, & dont le goût exquis pour la plaiſanterie a fait paſſer en proverbe le ſel piquant & fin dont il l'aſſaiſonnoit; chez ce peuple républicain & libre cenſeur de lui-même, que l'on s'imagine un théâtre où il étoit permis de livrer à la riſée de la Grèce entière, non ſeulement un citoyen ridicule ou vicieux, mais un juge inique & vénal; un dépoſitaire du bien public, négligent, avare, infidèle; un magiſtrat ſans talent ou ſans mœurs, un Général d'armée ſans capacité, un riche ambitieux qui briguoit la faveur du peuple, ou un fripon qui le trompoit; en un mot le peuple lui-même, qui ſe laiſſoit traduire en plein théâtre, comme un vieillard chagrin, bizarre, crédule, imbécille, eſclave, & dupe de ces brigands publics, qui le flattoient & l'opprimoient: qu'on s'imagine ces perſonnages d'abord expoſés ſur la ſcène & nommés par leur nom, enſuite (lorſqu'il fut défendu de nommer) ſi bien déſignés par leurs traits & par toute eſpèce de reſſemblance, qu'on les reconnoiſſoit en les voyant paroître; & qu'on juge de là combien le génie comique, animé par la jalouſie & la malignité républicaine, devoit avoir à s'exercer:

Ainſi, la *Poéſie* trouva tout diſpoſé comme pour elle dans la Grèce; & la nature, la fortune, l'opinion, les lois, les mœurs, tout s'étoit accordé pour la favoriſer.

Il ſera bien aiſé de voir à préſent dans quel autre pays du monde elle a trouvé plus ou moins de ces avantages.

J'ai déja dit que, chez les romains, elle s'étoit fait une Proſodie modelée ſur celle des grecs; mais n'ayant ni la lyre dans la main des poètes pour ſoutenir & animer les vers, ni les mêmes objets d'éloquence & d'enthouſiaſme, ni ce miniſtère public qui la conſacroit chez les grecs: la *Poéſie* lyrique ne fut à Rome qu'une ſtérile imitation, ſouvent froide & frivole, preſque jamais ſublime. *Voyez* LYRIQUE.

La gravité des mœurs romaines s'étoit communiquée au culte: une majeſté ſérieuſe y régnoit; la ſévère décence en avoit banni les grâces, les plaiſirs, la volupté, la joie. Les jeux, à Rome, n'eroient que des exercices militaires ou des ſpectacles ſanglants; ce n'étoient plus ces ſolennités où vingt peuples venoient en foule voir diſputer la couronne olympique. Un poète qui, dans le cirque, ſeroit venu ſérieuſement célébrer le vainqueur au jeu du diſque ou de la lutte, auroit excité la riſée des vainqueurs du monde. Rome étoit trop occupée de grandes choſes pour attacher de l'importance à de frivoles jeux; elle les aimoit, comme on aime quelquefois une maîtreſſe, paſſionnément & ſans l'eſtimer.

Si quelquefois la *Poéſie* lyrique célébroit dans Rome des triomphes ou des vertus, ce n'étoit point le miniſtère d'un homme inſpiré par les

dieux ou avoué par la Patrie ; c'étoit le tribut perſonnel d'un poète qui feſoit ſa cour, & quelquefois l'hommage d'un complaiſant ou d'un flatteur.

On voit donc bien qu'en ſuppoſant Rome peuplée de génies faits pour exceller dans cet art, les cauſes morales qui auroient dû les faire éclore & les développer n'étant pas les mêmes que dans la Grèce, ils n'auroient jamais pris le même accroiſſement.

La *Poéſie* épique trouva dans l'Italie une partie des avantages qu'elle avoit eus dans la Grèce, moins de variété pourtant, moins d'abondance & de richeſſes, ſoit dans les deſcriptions phyſiques, ſoit dans la peinture des mœurs : mais ce qu'elle eut à regretter ſurtout, ce fut l'obſcurité des temps appelés *héroïques*.

Les évènements paſſés demandent, pour être agrandis aux yeux de l'imagination, non ſeulement une grande diſtance, mais une certaine vapeur répandue dans l'intervalle. Quand tout eſt bien connu, il n'y a plus rien à feindre. Depuis Numa juſqu'à Auguſte, l'enchaînement des faits étoit écrit & conſigné ; le petit nombre des fables répandues dans les annales étoit ſans ſuite, comme ſans importance : ſi le poète eût voulu exagérer les faits & leur donner des cauſes étonnantes & merveilleuſes ; non ſeulement la ſincérité de l'Hiſtoire, mais la vûe familière des lieux où ces faits étoient arrivés, les eût réduits à leur juſte valeur. Comment exagérer aux yeux de Rome la défaite des volſques ou celle des ſabins ? Le ſeul ſujet vraiment épique qu'il fût poſſible de tirer des premiers temps de Rome, eſt celui que Virgile a pris, parce qu'il eſt un des derniers rameaux de l'hiſtoire fabuleuſe des grecs.

Les évènements, dans la ſuite, eurent plus de grandeur, mais de cette grandeur réelle que la vérité hiſtorique préſente tout entière & met au deſſus de la fiction. Les guerres puniques, celles d'Aſie, celles d'Épire, d'Eſpagne, & des Gaules, la guerre civile elle-même, ne laiſſoient à la *Poéſie* ſur l'Hiſtoire, que l'avantage de décrire les mêmes faits & de peindre les mêmes hommes, d'un ſtyle plus élevé, plus harmonieux, plus animé peut-être, & plus haut en couleur ; mais ni les cauſes, ni les moyens, ni les détails intéreſſants, rien ne pouvoit ſe déguiſer.

Les auſpices & les préſages pouvoient entrer pour quelque choſe dans les réſolutions & dans les évènements : mais ſi l'on eût vu Neptune ſe déclarer en faveur des carthaginois, & Mars en faveur des romains, Vénus en faveur de Céſar, Minerve en faveur de Pompée ; la gravité romaine auroit trouvé puérils ces vains ornements de la Fable, dans des récits dont la vérité ſimple avoit par elle-même tant d'importance & de grandeur.

Ainſi, Varius & Pollion n'étoient guère plus libres dans leurs compoſitions, que Tite-Live & que Tacite. On voit même que le jeune Lucain, avec tout le feu de ſon génie, & quoiqu'il eût pris pour ſujet de ſon poème un évènement dont l'importance ſembloit juſtifier l'entremiſe des dieux, ne les y a montrés que de loin, en philoſophe plus qu'en poète, comme ſpectateurs, comme juges, mais ſans les engager & ſans les faire agir dans la querelle de ſes héros.

Les évènements & les mœurs que nous préſente l'hiſtoire romaine, ſemblent avoir été plus favorables à la Tragédie. Mais ſi l'on conſidère que les mœurs romaines n'étoient rien moins que paſſionnées ; que le courage & la grandeur d'âme, l'amour de la gloire & de la liberté, en étoient les vertus ; que l'orgueil, la cupidité, l'ambition en étoient les vices ; que les exemples de conſtance, de généroſité, de dévouement qui nous frapent dans l'héroïſme des romains, étant des actes volontaires, ne pouvoient en faire un objet ni pitoyable ni terrible ; que les deux cauſes de malheur qui dominent l'homme & qui le rendent véritablement miſérable, l'aſcendant de la deſtinée & celui de la paſſion, n'entroient pour rien dans les ſcènes tragiques dont l'hiſtoire romaine abonde ; qu'il étoit même de l'eſſence du courage romain d'oppoſer au malheur une froideur ſtoïque qui dédaignoit la plainte & qui ſéchoit les larmes ; on reconnoîtra que les Régulus, les Catons, les Porcies, les Cornélies étoient propres à élever l'âme, mais nullement à l'émouvoir ni de terreur ni de pitié.

Qu'on examine les ſujets romains les plus forts, les plus pathétiques : on peut tirer de ceux de Coriolan, de Scévole, de Manlius, de Lucrèce, de Céſar, une ou deux ſituations dignes d'un grand Théâtre ; mais cette continuité d'action véhémente & pathétique des ſujets grecs, où la trouver ? Les ſujets romains ne ſont grands, ou plutôt leur grandeur ne ſe ſoutient que par les mœurs & les ſentiments que Corneille en a tirés ; & ce n'étoient pas des mœurs, des ſentiments, & des maximes, mais des tableaux peints à grands traits, qu'il falloit ſur de grands théâtres, comme ceux de Rome & d'Athènes. *Voyez* TRAGÉDIE.

Une ſeule époque dans Rome fut favorable à la Tragédie : ce fut celle de la tyrannie & de la ſervitude, des délateurs & des proſcrits. Alors, ſans doute, le tableau de ſes calamités auroit attendri Rome ; & la foibleſſe & l'innocence fugitives dans les déſerts, réfugiées dans les tombeaux, pourſuivies, arrachées de ces derniers aſiles, traînées aux pieds d'un monſtre couronné, & livrées au fer des licteurs ou réduites au choix du ſupplice ; ce contraſte d'une fétocité & d'une obéiſſance également ſtupides ; cet abattement inconcevable d'un peuple, qui avoit tant de fois bravé la mort, qui la bravoit encore, & qui trembloit devant des maîtres auſſi lâches qu'impérieux ; ce mélange d'un raſſe d'héroïſme avec une baſſeſſe

d'eſclaves abrutis ; cette chute épouvantable de Rome, libre & maitreſſe du monde, ſous le joug des plus vils des hommes, des plus indignes de régner & de vivre, d'un Claude, d'un Caligula, qui auroient été le rebut des eſclaves s'ils étoient nés parmi les eſclaves ; ces deux extrémités des choſes humaines, rapprochées ſur un théâtre, auroient été ſans doute le tableau le plus pitoyable & le plus effrayant de nos miſérables deſtinées. Mais en feſant verſer des larmes, elles auroient peut-être fait ſonger à verſer du ſang ; Rome, en ſe voyant elle-même dans ce tableau épouvantable, auroit frémi de l'excès de ſes maux ; la honte & l'indignation pouvoient ranimer ſon courage ; & ſes oppreſſeurs n'avoient garde lui préſenter le miroir. On voit que, ſous Tibère, Émilius-Scaurus, pour avoir fait dire peut-être innocemment, dans la tragédie d'Atrée, ces paroles d'Euripide : *Il faut ſupporter la folie de celui qui commande* (*ſtultitiam imperantis*), fut condanné à ſe donner la mort.

Ainſi, dans les temps de la liberté, les mœurs romaines n'avoient rien de tragique ; & dans les temps de calamité, la Tragédie n'étoit plus libre. De là vient que, ſous Auguſte même, le ſeul temps où la Tragédie fleurit à Rome, la plupart des poètes ne feſoient qu'imiter les grecs, & tranſporter ſur le théâtre romain les ſujets de celui d'Athènes, en obſervant ſans doute avec un ſoin timide d'éviter les alluſions.

Les mœurs romaines étoient encore moins propres à la Comédie : dans les premiers temps, elles étoient ſimples & auſtères ; & quand la corruption s'y mit, elles furent encore trop ſérieuſement vicieuſes pour être ridicules. Des paraſites, des flatteurs, des fâcheux déſœuvrés, curieux, babillards, étoient quelque choſe pour une ſatire, peu pour une intrigue comique. Il n'y eut de comique ſur le théâtre de Rome que ce qu'on avoit pris du théâtre des grecs ; des valets fourbes ; des jeunes gens crédules, inconſtants, prodigues, libertins ; des vieillards ſoupçonneux, avares, chagrins, difficiles, grondeurs ; des courtiſanes artificieuſes, qui ruinoient les pères & trompoient les enfants : voilà Plaute & Térence, d'après Ménandre & Cratinus.

L'impudence d'Ariſtophane & ſes ſatires diffamantes contre les femmes n'eurent point d'imitateurs à Rome : on peut même obſerver qu'Horace, dans ſon épître ſur l'*Art poétique*, en indiquant les mœurs & les caractères à peindre, ne dit des femmes que ces deux mots, à propos de la Tragédie, *Aut matrona potens, aut ſedula nutrix* ; & pas un mot à propos du Comique.

Ce n'eſt pas que, du temps d'Horace, les mœurs des dames romaines ne fuſſent déja bien dignes de cenſure : on peut voir comme il les a peintes ; & ſous les empereurs la licence n'eut plus de frein. Mais cette licence donnoit priſe à la Satire plus qu'à la Comédie : car celle-ci veut ſe jouer des caractères qu'elle imite : la frivolité, la folie, la vanité, les travers de l'eſprit, les ſéductions & les mépriſes de l'amour propre, les vices les plus mépriſables & les moins dangereux, ceux dont l'homme eſt plus tôt la dupe que la victime ; voilà ſes objets favoris : or les dames romaines ne s'amuſoient pas à être ridicules, & des mœurs frivoles ne ſont pas celles que nous a peintes Juvénal ; le vice étoit trop impudent, trop hardi, pour être riſible.

Ainſi, la Tragédie & la Comédie furent également étrangères dans Rome ; & par la même raiſon que le génie en étoit emprunté, le goût n'en fut jamais ſincère. Horace, qui accorde aux romains aſſez d'amour & de talent pour la Tragédie,

Et placuit ſibi naturâ ſublimis & acer,
Nam ſpirat tragicum ſatis & feliciter audet ;
Horat.

Horace ne laiſſe pas de ſe plaindre que la Jeuneſſe romaine n'étoit ſenſible qu'au vain plaiſir de la decoration théâtrale. L'âme des chevaliers, dit-il, avoit paſſé de leurs oreilles dans les yeux :

Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos, & gaudia vana.
Id.

Encore avoit-on beau donner à la pompe du ſpectacle toute la magnificence poſſible, l'attention des romains ne pouvoit être captivée par des fables qui leur étoient étrangères. Le bruit des cabales du peuple & des chevaliers, pour & contre la pièce, l'interrompoit à chaque inſtant. Les acteurs élevoient la voix, & ſupplioient les ſpectateurs de vouloir bien encore écouter quelque choſe ; mais ils n'étoient point entendus. Souvent, au milieu de la ſcène la plus pathétique, on demandoit un combat d'animaux ou d'athletes.

. . . . . *Media inter carmina poſcunt*
Aut urſum aut pugiles . . . . . .
. . . . . *Nam quæ pervincere voces*
Evaluêre ſonum, referunt quem noſtra theatrâ ?
Garganum mugire putes nemus, aut mare Tuſcum,
Tanto cum ſtrepitu ludi ſpectantur, & artes,
Divitiæque peregrinæ, quibus oblitus actor
Quum ſtetit in ſcenâ, concurrit dextera lævæ.
Dixit adhuc aliquid ? Nil ſanè. Quid placet ergo ?
Ibid.

La Comédie ne les attachoit guère davantage, pour peu qu'elle fût ſérieuſe. On ſait que l'*Hécyre* de Térence fut abandonnée pour des danſeurs de corde & des gladiateurs. Enfin l'on vit les pantomimes chaſſer les comédiens de Rome : tant il eſt

Digitized by Google

vrai que, chez les romains, le goût de la *Poéſie* dramatique ne fut qu'un goût de fantaiſie, de vanité, d'oſtentation; un goût léger, capricieux, comme ſont tous les goûts factices; un plaiſir auſſi peu ſenſible qu'il leur étoit peu naturel.

Les ſeuls genres de *Poéſie* qui pouvoient naître & fleurir dans l'ancienne Rome, comme analogues à ſon génie, étoient la *Poéſie* morale ou philoſophique, la *Poéſie* paſtorale, l'Élégie amoureuſe, & la Satire; tout le reſte y fut tranſplanté.

Vers la fin du onzième ſiècle, on vit la *Poéſie* commencer en Provence en langage roman, ou romain corrompu, comme elle avoit fait dans la Grèce, par des chants héroïques ou ſatiriques; enſuite eſſayer le Dialogue, & vouloir même imiter l'action. Pluſieurs de ces poètes, appelés *Troubadours*, étoient bons gentilshommes, quelques-uns princes couronnés; le plus grand nombre, ambulants comme Homère, vivoient à peu près comme lui: ils étoient accueillis dans les petites Cours des ducs & des comtes de ce temps-là, quelquefois même favoriſés des Dames. Mais c'en étoit aſſez pour donner lieu à des gentilleſſes naïves, non pour exciter le génie à s'élever ſans modèle & ſans guide, & à créer un art qui lui étoit inconnu. Ainſi, la *Poéſie*, après avoir été vagabonde & accueillie çà & là durant l'eſpace de deux-cents cinquante ans, ſans aucun établiſſement fixe, ſans aucun point de ralliement, aucun objet public d'émulation & d'enthouſiaſme, aucun théâtre élevé à la gloire, aucune fête, aucun ſpectacle où elle pût ſe ſignaler, abandonna ſa nouvelle patrie à la fin du treizième ſiècle; & en paſſant en Italie, où commençoient à renaître les arts, elle y porta l'uſage de la rime & les écrits des troubadours, premiers modèles des italiens.

Des univerſités ſans nombre fondées dans toute l'Europe, l'étude des langues grèque & latine miſe en vigueur, les récompenſes des Souverains & les dignités de l'Égliſe accordées aux hommes célèbres par leur ſavoir & par leurs talents, plus que tout cela l'invention de l'imprimerie, annonçoient la renaiſſance des Lettres en Europe: & quoique les premiers rayons de cette aurore euſſent éclairé la France, ce fut vraiment en Italie que la lumière ſe répandit; ſoit à la faveur du commerce de l'Orient & du voiſinage de la Grèce, d'où les arts & les Lettres paſsèrent à Veniſe, & de Veniſe à Rome & à Florence; ſoit à cauſe de la conſidération plus ſingulière que l'Italie accordoit aux Muſes, & du triomphe poétique rétabli dans Rome, où, depuis Théodore, il étoit aboli; ſoit par l'ineſtimable facilité qu'eurent bientôt les talents de puiſer dans les ſources de l'Antiquité, dont les précieux reſtes avoient été recueillis & dépoſés dans les bibliothèques de Florence & de Rome; ſoit enfin, grâce à l'amour éclairé, ſincère, & généreux, dont Léon X & les ducs de Florence, les Médicis, honoroient les Lettres.

Mais quoique l'Italie moderne fût, à quelques égards, plus favorable à la *Poéſie* que l'ancienne Rome, par la jalouſie & la rivalité des petits États qui la compoſoient, par la diverſité & la ſingularité des mœurs de ſes peuples, par l'importance qu'ils attachoient aux arts, & la gloire qu'ils avoient miſe à s'effacer l'un l'autre en les feſant fleurir: les deux grandes ſources de la *Poéſie* ancienne, l'Hiſtoire & la Religion, n'étant plus les mêmes, le génie ſe reſſentit de la ſèchereſſe de l'une & de l'autre; & le laurier de la *Poéſie*, après avoir pouſſé quelques rameaux, périt ſur ce terroir ingrat.

Dans l'Italie moderne, la *Poéſie*, dès ſa naiſſance, s'étoit conſacrée à la Religion; mais par un zèle mal entendu, on lui fit donner des ſpectacles pieuſement ridicules, au lieu de l'initier aux cérémonies religieuſes & de l'appeler dans les temples, où elle auroit produit des hymnes & des chœurs ſublimes.

L'erreur de toute l'Europe fut que les myſtères de la Religion pouvoient prendre la place des ſpectacles profanes. Nous avons fait voir que le merveilleux de ces myſtères ineffables n'étoit rien moins que dramatique. C'étoit à la *Poéſie* lyrique à les célébrer; ils étoient réſervés pour elle: car l'Eloquence & l'Harmonie peuvent donner aux idées un caractère impoſant, auguſte, & ſublime, auquel l'imitation théâtrale ne ſauroit s'élever. Comment peindre aux ieux, ſur la Scène, l'*In ſole poſuit tabernaculum ſuum*, ou le *Volavit ſuper pennas ventorum?*

Il eſt donc bien étonnant que l'Italie, ayant mis tant de magnificence à décorer ſes temples, ayant porté ſi loin la pompe de ſes fêtes, ayant employé les peintres, les ſculpteurs, les muſiciens les plus célèbres à donner plus d'éclat à ſes ſolennités, ayant toléré même le ſacrifice le plus cruel de la nature pour conſerver de belles voix, n'ait pas daigné propoſer des prix & le triomphe poétique à qui célébreroit, dans les plus beaux cantiques, ou les myſtères de la Foi, ou les vertus de ſes héros.

La langue vulgaire étoit bannie des ſolennités de l'Égliſe; & la naïve ſimplicité des hymnes déja conſacrées ne laiſſa rien déſirer de plus beau: peut-être auſſi que, dans les rites, on craignit les innovations. Quoi qu'il en ſoit, les arts qui ne parloient qu'aux ſens, furent tous appelés à décorer le culte; & le ſeul qui parloit à l'âme, fut dédaigné comme inutile ou négligé comme ſuperflu.

Dans le profane, la *Poéſie* lyrique n'eut pas plus d'émulation. Les guerres civiles dont l'Italie avoit été déchirée, les ſchiſmes, les ſéditions, les révolutions ſanglantes dont elle venoit d'être le théâtre, l'aſcendant & la domination du ſaint Siège ſur tous les trônes de l'Europe, & les ſecouſſes que les deux Puiſſances ſe donnoient réciproquement

roquement & ſi fréquemment l'une à l'autre, auroient offert à de nouveaux Tyrtées des circonſtances favorables pour naître & pour ſe ſignaler: mais ce que j'ai dit de l'ancienne Rome, je le dis de l'Italie moderne & de tout le reſte de l'Europe; pour donner de la dignité & de l'importance au talent du poète, & de faire de lui, comme dans la Grèce, un homme public révéré, il eût fallu des peuples auſſi ſérieuſement paſſionnés que les grecs pour les charmes de la *Poéſie*. Or ſoit que la nature n'eût pas donné aux Italiens une oreille auſſi délicate & une imagination auſſi vive, ſoit que la Muſique ne fût pas encore en état d'ajouter aux charmes des vers, ſoit que les circonſtances qui décident le goût, la mode, l'opinion publique, ne fuſſent pas aſſez favorables; il eſt certain qu'un poète lyrique qui, dans l'Italie, à la renaiſſance des Lettres, & dans les temps même où elles y ont fleuri, ſeroit érigé en orateur public, auroit été reçu comme un hiſtrion d'autant plus ridicule, que l'objet de ſes chants auroit été plus ſérieux.

La *Poéſie* épique fut plus heureuſe dans l'Italie moderne. Elle avoit fait ſes premiers eſſais en Provence vers le onzième ſiècle; elle trouva dans l'Italie une langue plus riche & plus mélodieuſe, eſpèce de latin altéré, affoibli, mais qui, dans ſa corruption, avoit retenu du latin pur un grand nombre de mots, quelques inverſions, & des traces de Proſodie. Aux avantages de cette langue déja cultivée par Dante, Bocace, & Pétrarque, ſe joignoient, en faveur de la *Poéſie* épique, l'eſprit de ſuperſtition, dont l'Italie étoit le centre, les mœurs de la chevalerie, qui avoient été l'héroïſme gaulois, & qui reſtoient encore à peindre; & l'intérêt vif & récent de l'expédition des croiſades, ſujet héroïque & ſacré, & d'un intérêt à la fois religieux & profane, ſujet par là peut-être unique dans toute l'Hiſtoire moderne.

L'Arioſte, dans un poème héroï-comique, le Taſſe, dans un poème ſérieux & vraiment épique, profitèrent de ces avantages, tous deux en hommes de génie. L'un, ſe jouant de l'héroïſme & de la galanterie chevalereſque, & ſurtout du merveilleux de la magie, employa l'imagination la plus brillante & la plus féconde à renchérir ſur la folie des romans; & par le brillant coloris de ſa poéſie, la gaîté qu'il mêle au récit des aventures de ſes héros, la grâce, la variété, la facilité de ſon ſtyle, il a fait, d'une compoſition inſenſée, un modèle de *Poéſie*, d'agrément, & de goût. L'autre, plus ſage & plus ſévère, au lieu de ſe jouer de l'art, en a ſubi les lois & vaincu les difficultés par la force de ſon génie: plus animé que l'*Énéide*, plus varié que l'*Iliade*, & d'un intérêt plus touchant, ſi ſon Poème n'a pas des beautés auſſi ſublimes que ſes modèles, il en a de plus attrayantes & ſe ſoutient à côté d'eux. L'Arioſte & le Taſſo firent donc oublier le Boyardo & le Pulci, qui leur avoient ouvert la route; mais en puiſant dans les nouvelles ſources, il les tarirent pour jamais.

L'héroïſme chevalereſque n'a qu'un ſeul caractère, c'eſt de conſacrer la valeur au ſervice de la foibleſſe, de l'innocence, & de la beauté, & de mettre la gloire des hommes à défendre celle des femmes. Il ſuit de là que lorſque, dans un Poème ſérieux ou comique, on a fait rompre vingt fois des lances pour les intérêts de l'amour, les aventures romaneſques ſont épuiſées, & qu'on ne peut plus revenir ſur cette eſpèce d'héroïſme ſans repaſſer ſur les mêmes traces: & c'eſt en effet ce qui eſt arrivé.

Le merveilleux de la magie, celui de la Religion même, conſidérés poétiquement, ne ſont pas des ſources plus abondantes; & la Mythologie a ſur l'une & ſur l'autre des avantages infinis. *Voyez* MERVEILLEUX.

Si l'Italie n'eut que deux poèmes épiques, ce n'eſt donc point parce qu'elle n'eut que deux génies propres à réuſſir dans ce genre élevé; mais parce qu'un troiſième, après eux, auroit trouvé la carrière épuiſée; & qu'il en eſt de l'Hiſtoire & de la Théurgie modernes, comme de ces terreins ſuperficiellement fertiles, que ruinent une ou deux moiſſons.

Comme l'action du Poème dramatique ne demande ni la même importance du côté de l'événement hiſtorique, ni les mêmes reſſources du côté du merveilleux; & que les deux grands intérêts de la Tragédie, la compaſſion & la terreur, naiſſent des grandes calamités: il ſemble que l'Italie, dans les temps déſaſtreux qui avoient précédé la renaiſſance des Lettres, ayant été, preſque ſans relâche, un théâtre ſanglant de diſcorde, de guerres politiques & religieuſes, étrangères & domeſtiques, de haines & de factions, de ſéditions, de complots, & de crimes; la Tragédie, dans aucun pays ni dans aucun ſiècle, n'a dû trouver un champ plus vaſte & plus fécond. De tous les pays de l'Europe, l'Italie eſt pourtant celui où elle a eu le moins de ſuccès, juſqu'au temps où elle y a paru ſecondée par la Muſique; & alors même, ce n'a pas été dans l'Hiſtoire moderne qu'elle a pris ſes ſujets. Une ſingularité ſi frapante doit avoir ſes cauſes dans la nature; & les voici.

Point d'effort de génie, ſans émulation; point de progrès dans un art, ſans un concours d'artiſtes animés à s'effacer les uns les autres. Or le concours des poètes dramatiques & leur émulation ſuppoſent des théâtres élevés à leur gloire, & un peuple nombreux, paſſionné pour leur art, aſſemblé pour les applaudir. Ce n'eſt pas aſſez qu'un Sénat, comme celui de Veniſe, ou qu'un Souverain, comme un duc de Florence, de Mantoue, de Ferrare, favoriſe un art tel que la Tragédie, pour en obtenir des ſuccès: combien de pays en Europe où les rois ſont les frais d'un

ſuperbe ſpectacle, où cependant il ne peut naître un poëte pour l'occuper ? C'eſt l'enthouſiaſme d'une nation entière, qui ſert d'aliment au génie, & qui fait faire aux talents mille efforts ; dont quelques-uns, par intervalles & de loin à loin, ſont heureux. Si l'Italie avoit marqué pour la Tragédie la même paſſion qu'elle a pour la Muſique ; ſi, ſans avoir, comme la Grèce, une ville, un théâtre, & des jours ſolennels où elle ſe fût aſſemblée, elle eût fait au moins pour la Tragédie ce qu'elle a fait depuis pour l'Opéra ; ſi Rome, Naples, Milan, Veniſe, & Florence, à l'envi, l'avoient tour à tour appelée, & s'étoient diſputé la gloire de faire naître, d'honorer, de récompenſer les talents qui auroient excellé dans ce grand art : l'Italie auroit eu des poëtes tragiques, comme elle a eu des muſiciens ; mais encore n'auroient-ils pas pris leurs ſujets dans l'hiſtoire de leur patrie.

La Tragédie ne veut pas ſeulement des crimes & des malheurs, elle veut des crimes ennoblis & des malheurs illuſtres. Or les perſonnages, bons ou méchants, ne ſont ennoblis que par leurs mœurs ; & le malheur ne nous étonne que dans des hommes deſtinés à de grandes proſpérités, ſoit par une haute naiſſance, ſoit par d'héroïques vertus.

Or dans l'hiſtoire de l'Italie moderne, combien peu de ces hommes dont l'âme, le génie, ou la fortune annoncent de hautes deſtinées ? De tant de guerres inteſtines, de tant de brigandages, de fureurs, de forfaits, que reſte-t-il qu'une impreſſion d'horreur ? deux ſiècles de calamités & de révolutions ont-ils laiſſé le ſouvenir d'un illuſtre coupable, ou d'un fait héroïque ? Des trahiſons, des atrocités lâches, des haines ſourdes & cruelles aſſouvies par des noirceurs, des empoiſonnements, ou des aſſaſſinats ; tout cela fait une impreſſion de douleur pénible & révoltante, ſans aucun mélange de plaiſir. L'âme eſt flétrie, & n'eſt point élevée ; on compatit, comme à une boucherie de victimes humaines que l'on voit maſſacrer ; mais ce pathétique n'eſt pas celui qui doit régner dans la Tragédie. *Voyez* INTERÊT.

Ajoutons que, dans la peinture des mœurs tragiques, il ſe mêle ſouvent des traits d'une Philoſophie politique ou morale, qui contribue grandement à élever les ſentiments par la nobleſſe des maximes ; & que cette partie de l'art ſuppoſe une liberté de penſer, que les poëtes n'ont jamais eue dans les temps & dans les pays où la ſuperſtition & l'intolérance ont dominé. Car tel eſt l'effet de la crainte ſur les eſprits, que, non ſeulement elle leur ôte la hardieſſe de paſſer les bornes preſcrites, mais qu'au dedans même de ces bornes, elle leur interdit la faculté d'agir avec force & franchiſe : pareils au voyageur timide, qui, en voyant à ſes côtés deux précipices effrayants, ne va qu'à pas tremblants dans le même ſentier, où il marcheroit d'un pas ferme s'il ne voyoit pas le péril.

Ainſi, quoique les mœurs de l'Italie moderne, comme du reſte de l'Europe, permiſſent à la Tragédie une imitation plus vraie que ne l'étoit celle des grecs ; quoique, ſur les nouveaux théâtres, les acteurs de l'un & de l'autre ſexe, ſans maſque, ni cothurne, ni porte-voix, ni aucune des monſtrueuſes exagérations de la Scène antique, puſſent repréſenter l'action théâtrale au naturel ; la Tragédie, ayant fait d'inutiles efforts pour s'élever ſur les théâtres d'Italie, a été obligée de les abandonner, & la Comédie elle-même n'y a pas eu un plus heureux ſort.

La vanité eſt la mère des ridicules, comme l'oiſiveté eſt la mère des vices ; & c'eſt le commerce habituel d'une ſociété nombreuſe, qui met en action & en évidence les vices de l'oiſiveté & les ridicules de la vanité : voilà l'école de la Comédie. Il eſt donc bien aiſé de voir dans quel pays elle a dû fleurir.

En Italie, ce ne fut ni manque d'oiſiveté, ni manque de vanité, mais ce fut manque de ſociété, que la Comédie ne trouva point de mœurs favorables à peindre. Tous les débats de l'amour propre s'y réduiſirent preſque aux rivalités amoureuſes ; & les ſeuls objets du Comique furent les artifices & les folies des amants, l'adreſſe des femmes à ſe jouer des hommes, la fourberie des valets, l'inquiétude, la jalouſie, & la vigilance trompée des pères, des mères, des tuteurs, & des maris. Le Comique italien n'a donc été qu'un Comique d'intrigue : mais par la conſtitution politique de l'Italie, diviſée en petits Etats malignement envieux l'un de l'autre, il s'eſt joint au Comique d'intrigue un Comique de caractère national ; en ſorte que ce n'eſt pas le ridicule de telle eſpèce d'hommes, mais le ridicule ou plus tôt le caractère exagéré de tel peuple, du vénitien, du napolitain, du Florentin, qu'on a joué. Il s'enſuit de là que, du côté des mœurs, toutes les comédies italiennes ſe reſſemblent & ne diffèrent que par l'intrigue, ou plus tôt par les incidents.

Les italiens n'ayant donc ni Tragédie ni Comédie régulière & décente, inventèrent un genre de ſpectacle qui leur tînt lieu de l'un & de l'autre, & qui, par un nouveau plaiſir, pût ſuppléer à ce qui manqueroit à leur *Poéſie* dramatique. Nous aurons lieu de voir par quelles cauſes ce nouveau genre, favoriſé en Italie, y dut proſpérer & fleurir ; par quelles cauſes les progrès en ont été bornés ou ralentis ; & pourquoi, s'il n'eſt tranſplanté, il y touche à ſa décadence. *Voyez* OPERA.

Ce que nous avons dit de l'Ode & du Poëme lyrique des grecs, à l'égard de l'ancienne Rome & de l'Italie moderne, doit, à plus forte raiſon s'entendre de tout le reſte de l'Europe : & ſi, dans un pays où la Muſique a pris naiſſance, où les

peuples ſembloient organiſés pour elle, où la langue, naturellement flexible & ſonore, a été ſi docile au nombre & aux modulations du chant, il ne s'eſt pas élevé un ſeul poète qui, à l'exemple des anciens, ait réuni les deux talents, chanté ſes vers, & ſoutenu ſa voix par des accords harmonieux; bien moins encore, chez des peuples où la Muſique eſt étrangère & la langue moins douce & moins mélodieuſe, un pareil phénomène devoit-il arriver.

La galanterie eſpagnole en a cependant fait l'eſſai; l'ingénieuſe néceſſité, l'amour, non moins ingénieux qu'elle, a fait imaginer aux eſpagnols ces ſérénades, où un amant, autour de la priſon d'une beauté captive, vient, aux accords d'une guitarre, ſoupirer des vers amoureux: mais on ſent bien que, par cette voie, l'art ne peut guère s'élever; & quand, par miracle, il trouveroit un Anacréon ou une Sapho, il ſeroit encore loin de trouver un Alcée.

Le climat de l'Eſpagne ſembloit plus favorable à la *Poéſie* épique & dramatique: cette contrée a été le théâtre des plus grandes révolutions, & ſon hiſtoire préſente plus de faits héroïques que tout le reſte de l'Europe enſemble. Les invaſions des vandales, des goths, des arabes, des maures, dans ce pays tant de fois déſolé; ſes diviſions intérieures en divers États ennemis; les incurſions, les conquêtes des eſpagnols, ſoit en deça des monts, ſoit au delà des mers; leur domination en Afrique, en Italie, en Flandre, & dans le nouveau Monde; la ſuperſtition même & l'intolérance, qui, en Eſpagne, ont allumé tant de buchers & fait couler tant de ſang; ſont autant de ſources fécondes d'évènemens tragiques: & ſi, dans quelques pays de l'Europe moderne, la *Poéſie* héroïque a pu ſe paſſer des ſecours de l'Antiquité, c'eſt en Eſpagne: la langue même lui étoit favorable; car elle eſt nombreuſe, ſonore, abondante, majeſtueuſe, figurée, & riche en couleurs.

Ce n'eſt donc pas ſans raiſon que l'on s'étonne qu'un pays qui a produit un Pélage, un comte Julien, un Gonzalve, un Cortez, un Pizarre, n'ait pas eu un beau Poème épique: car je compte pour peu de choſe celui de l'*Araucana*; & dans la *Luſiade* même, le poète portugais n'a que très-peu de beautés locales.

Mais les arts, je l'ai déja dit, ne fleuriſſent & ne proſpèrent que chez un peuple qui les chérit: ce n'eſt qu'au milieu d'une foule de tentatives malheureuſes que s'élèvent les grands ſuccès. Il faut donc pour cela des encouragements, il en faut ſurtout au génie: c'eſt l'émulation qui l'anime; c'eſt, ſi j'oſe le dire, le vent de la faveur publique qui enfle les voiles, & qui le fait voguer. Or l'Eſpagne, plongée dans l'ignorance & dans la ſuperſtition, ne s'eſt jamais aſſez paſſionnée en faveur de la *Poéſie*, pour faire prendre à l'imagination des poètes le grand eſſor de l'Épopée.

Ajoutons que, dans leur hiſtoire, le merveilleux des faits étoit preſque le ſeul que la *Poéſie* pût employer. Le Camoëns a imaginé une belle & grande allégorie pour le cap de Bonne-Eſpérance: mais l'allégorie n'a qu'un moment; & l'on ſait dans quelles fictions ridicules ce même poète s'eſt perdu, lorſqu'il a voulu employer la Fable.

Le goût des eſpagnols pour le ſpectacle donna plus d'émulation à la *Poéſie* dramatique; & la Tragédie pouvoit encore trouver des ſujets dignes d'elle dans l'hiſtoire de leur pays.

Cet eſprit de chevalerie qui a fait, parmi nous, de l'amour, une paſſion morale, ſérieuſe, héroïque, en attachant à la beauté une eſpèce de culte, en mêlant au penchant phyſique un ſentiment plus épuré, qui de l'âme s'adreſſe à l'âme & l'élève au deſſus des ſens; ce roman de l'amour enfin, que l'opinion, l'habitude, l'illuſion de la jeuneſſe, l'imagination exaltée & ſéduite par les déſirs, ont rendu comme naturel, ſembloit offrir à la Tragédie eſpagnole des peintures plus fortes, des ſcènes plus terribles; l'amour étant lui-même, en Eſpagne, plus fier, plus fougueux, plus jaloux, plus ſombre dans ſa jalouſie, & plus cruel dans ſes vengeances, que dans aucun autre pays du monde.

Mais l'héroïſme eſpagnol eſt froid; la fierté, la hauteur, l'arrogance tranquile en eſt le caractère; dans les peintures qu'on en a faites, il ne ſort de ſa gravité que pour donner dans l'extravagance: l'orgueil alors devient de l'enflure; le ſublime, de l'ampoulé; l'héroïſme, de la folie. Du côté des mœurs, ce fut donc la vérité, le naturel, qui manquèrent à la Tragédie eſpagnole; du côté de l'action, la ſimplicité & la vraiſemblance. Le défaut du génie eſpagnol eſt de n'avoir ſu donner des bornes ni à l'imagination ni au ſentiment; avec le goût barbare des vandales & des goths pour des ſpectacles tumultueux & bruyants où il entre du merveilleux, s'eſt combiné l'eſprit romaneſque & hyperbolique des arabes & des maures: de là le goût des eſpagnols.

C'eſt dans la complication de l'intrigue, dans l'embarras des incidents, dans la ſingularité imprévue de l'évènement, qui rompt plus tôt qu'il ne dénoue les fils embrouillés de l'action; c'eſt dans un mélange bizarre de bouffonnerie & d'héroïſme, de galanterie & de dévotion, dans des caractères outrés, dans des ſentiments romaneſques, dans des expreſſions emphatiques, dans un merveilleux abſurde & puéril, qu'ils font conſiſter l'intérêt & la pompe de la Tragédie: & lorſqu'un peuple eſt accoutumé à ce déſordre, à ce fracas d'aventures & d'incidents, le mal eſt preſque ſans remède; tout ce qui eſt naturel lui paroît foible, tout ce qui eſt ſimple lui paroît vide, tout ce qui eſt ſage lui paroît froid.

Quant à ce mélange ſuperſtitieux & abſurde du ſacré avec le profane, que le peuple eſpagnol

Digitized by Google

aime à voir ſur la Scène, nous le trouvons majeſtueux & terrible chez les grecs, & chez les eſpagnols abſurde & ridicule : ſoit parce que le merveilleux de la Fable eſt plus poétique, ſoit parce qu'il eſt mieux employé, ſoit parce qu'il eſt vu de plus loin, & que nous ſommes plus familiariſés avec les démons qu'avec les furies.

Major è longinquo reverentia.

La même façon de compliquer l'intrigue & de la charger d'incidents romaneſques & merveilleux, fait le ſuccès de la Comédie eſpagnole : les diables en ſont les bouffons.

Lopez de Véga & Caldéron étoient nés pour tenir leur place auprès de Molière & de Corneille : mais dominés par la ſuperſtition, par l'ignorance, & par le faux goût des orientaux & des barbares que l'Eſpagne avoit contracté, ils ont été forcés de s'y ſoumettre : c'eſt ce que Lopez de Véga lui-même avouoit dans ces vers, qu'a daigné traduire une plume qui embellit tout.

Les vandales, les goths, dans leurs écrits bizarres,
Dédaignèrent le goût des grecs & des romains :
Nos aïeux ont marché dans ces nouveaux chemins ;
Nos aïeux étoient des barbares.
L'abus règne, l'art tombe, & la raiſon s'enfuit ;
Qui veut écrire avec décence,
Avec art, avec goût, n'en recueille aucun fruit ;
Il vit dans le mépris, & meurt dans l'indigence.
Je me vois obligé de ſervir l'ignorance,
D'enfermer ſous quatre verrous
Sophocle, Euripide, & Térence.
J'écris en inſenſé, mais j'écris pour des fous.
. . . . . .
Le Public eſt mon maître, il faut bien le ſervir ;
Il faut pour ſon argent lui donner ce qu'il aime :
J'écris pour lui, non pour moi-même ;
Et cherche des ſuccès dont je n'ai qu'à rougir.

Un peuple ſérieux, réfléchi, peu ſenſible aux plaiſirs de l'imagination, peu délicat ſur les plaiſirs des ſens, & chez qui une raiſon mélancolique domine toutes les facultés de l'âme ; un peuple dès long temps occupé de ſes intérêts politiques, tantôt à ſecouer les chaînes de la tyrannie, tantôt à s'affermir dans les droits de la liberté ; ce peuple chez qui la légiſlation, l'adminiſtration de l'État, ſa défenſe, ſa ſûreté, ſon élévation, ſa puiſſance, les grands objets de l'Agriculture, de la Navigation, de l'Induſtrie, & du Commerce, ont occupé tous les eſprits ; ſemble avoir dû laiſſer aux arts d'agrément peu de moyens de proſpérer chez lui.

Cependant ce même pays, qui n'a jamais produit un grand peintre, un grand ſtatuaire, un bon muſicien, l'Angleterre, a produit d'excellents poètes ; ſoit parce que l'anglois aime la gloire, & qu'il a vu que la *Poéſie* donnoit réellement un nouveau luſtre au génie des nations ; ſoit parce que, naturellement porté à la méditation & à la triſteſſe, il a ſenti le beſoin d'être ému & diſſipé par les illuſions que ce bel art produit ; ſoit enfin parce que ſon génie, à certains égards, étoit propre à la *Poéſie*, dont le ſuccès ne tient pas abſolument aux mêmes facultés que celui des autres talents.

En effet, ſuppoſez un peuple à qui la nature ait refuſé une certaine délicateſſe dans les organes, ce ſens exquis, dont la fineſſe aperçoit & ſaiſit, dans les arts d'agrément, toutes les nuances du Beau ; un peuple dont la langue ait encore trop de rudeſſe & d'âpreté pour imiter les inflexions d'un chant mélodieux, ou pour donner aux vers une douce harmonie ; un peuple dont l'oreille ne ſoit pas encore aſſez exercée, dont le goût même ne ſoit pas aſſez épuré pour ſentir le beſoin d'une élocution facile, nombreuſe, élégante ; un peuple enfin pour qui la vérité brute, le naturel ſans choix, la plus groſſière ébauche de l'imitation poétique, ſeroient le ſublime de l'art : chez lui, la *Poéſie* auroit encore pour elle la force au défaut de la grâce, la hardieſſe & la vigueur en échange de l'élégance & de la régularité, l'élévation & la profondeur des ſentiments & des idées, l'énergie de l'expreſſion, la chaleur de l'éloquence, la véhémence des paſſions, la franchiſe des caractères, la reſſemblance des peintures, l'intérêt des ſituations, l'âme & la vie répandue dans les images & les tableaux, enfin cette vérité naïve dans les mœurs & dans l'action, qui, tout inculte & ſauvage qu'elle eſt, peut avoir encore ſa beauté. Telle fut la *Poéſie* chez les anglois, tant qu'elle ne fut que conforme au génie national ; & ce caractère fut encore plus librement & plus fortement prononcé dans leur ancienne Tragédie.

Mais lorſque le goût des peuples voiſins eut commencé à ſe former, & qu'un petit nombre d'excellents écrivains eurent appris à l'Europe à ſentir les véritables beautés de l'art ; il ſe trouva, parmi les anglois, comme ailleurs, des hommes doués d'un eſprit aſſez juſte & d'une ſenſibilité aſſez délicate, pour diſcerner dans la nature les traits qu'il falloit peindre & ceux qu'il falloit rejeter, & pour juger que de ce choix dépendoit la décence, la grâce, la nobleſſe, la beauté de l'imitation. Ce goût de la belle nature, les anglois le prirent en France à la Cour de Louis le Grand, & le portèrent dans leur patrie ; ce fut à Molière, à Racine, à Deſpréaux qu'ils durent Dryden, Pope, Adiſſon.

Mais au lieu que partout ailleurs c'eſt le goût d'un petit nombre d'hommes éclairés qui l'emporte à la longue ſur le goût de la multitude, en Angleterre c'eſt le goût du peuple qui domine & qui fait la loi. Dans un État où le peuple règne, c'eſt au peuple que l'on cherche à plaire ; & c'eſt ſurtout dans ſes ſpectacles qu'il veut qu'on l'amuſe à ſon gré. Ainſi, tandis qu'à la lecture

les Poètes du ſecond âge charmoient la Cour de Charles II, & que la partie la plus cultivée de la nation, d'accord avec toute l'Europe, admiroit la majeſtueuſe ſimplicité du Caton d'Adiſſon, l'élégance & la grâce des Contes de Prior, & tous les treſors de la *Poéſie* de ſtyle répandus dans les Épitres de Pope : l'ancien goût, le goût populaire, n'applaudiſſoit ſur les théâtres, où il règne impérieuſement, que ce qui pouvoit égayer ou émouvoir la multitude ; un Comique groſſier, obſcène, outré dans toutes ſes peintures ; un Tragique auſſi peu décent, où toute vraiſemblance étoit ſacrifiée à l'effet de quelques ſcènes terribles, & qui, ne tendant qu'à remuer des eſprits phlegmatiques, y employoit indifféremment tous les moyens les plus violents : car le peuple, dans un ſpectacle, veut qu'on l'émeuve, n'importe par quelles peintures ; comme dans une fête il veut qu'on l'enivre, n'importe avec quelle liqueur.

Il eſt donc de l'eſſence & peut-être de l'intérêt de la conſtitution politique de l'Angleterre, que le mauvais goût ſubſiſte ſur ſes théâtres ; qu'à côté d'une ſcène d'un pathétique noble & d'une beauté pure, il y ait pour la multitude au moins quelques traits plus groſſiers ; & que les hommes éclairés, qui ſont partout le petit nombre, n'ayent jamais droit de prescrire au peuple le choix de ſes amuſements.

Mais hors du théâtre & quand chacun eſt libre de juger d'après ſoi, ce petit nombre de vrais juges rentre dans ſes droits naturels ; & la multitude, qui ne lit point, laiſſe les gens de Lettres, comme devant leurs pairs, recevoir d'eux le tribut de louange que leurs écrits ont mérité : c'eſt alors que l'opinion du petit nombre commande à l'opinion publique. Voilà pourquoi l'on voit deux eſpèces de goût, incompatibles en apparence, ſe concilier en Angleterre, & les beautés & les défauts contraires preſque également applaudis.

Le génie de Shakespeare ne fut pas éclairé, mais ſon inſtinct lui fit ſaiſir la vérité & l'exprimer par des traits énergiques ; il fut inculte & déréglé dans ſes compoſitions, mais il ne fut point romaneſque. Il n'évita ni la baſſeſſe ni la groſſièreté qu'autoriſoient les mœurs & le goût de ſon temps, mais il connut le cœur humain & les reſſorts du pathétique. Il ſut répandre une terreur profonde ; il ſut enfoncer dans les âmes les traits déchirants de la pitié. Il ne fut ni noble ni décent ; il fut véhément & ſublime. Chez lui nulle eſpèce de régularité ni de vraiſemblance dans le tiſſu de l'action, quoique, dans les détails, il ſoit regardé comme le plus vrai de tous les poètes : vérité ſans doute admirable, lorſqu'elle eſt le trait ſimple, énergique, & profond qu'il a pris dans le cœur humain ; mais vérité ſouvent commune & triviale, qu'une populace groſſière aime ſeule à voir imiter.

Shakeſpeare a un mérite réel & tranſcendant qui frape tout le monde. Il eſt tragique, il touche, il émeut fortement : ce n'eſt pas cette pitié douce qui pénètre inſenſiblement, qui ſe ſaiſit des cœurs, & qui, les preſſant par degrés, leur fait goûter ce plaiſir ſi doux de ſe ſoulager par des larmes ; c'eſt une terreur ſombre, une douleur profonde, & des ſecouſſes violentes qu'il donne à l'âme des ſpectateurs, en cela peut-être plus cher à une nation qui a beſoin de ces émotions violentes. C'eſt ce qui l'a fait préférer à tous les tragiques qui l'ont ſuivi. Mais tout l'enthouſiaſme de ſes admirateurs n'en impoſera jamais aux gens de bon ſens & de goût ſur ſes groſſièretés barbares.

A voir la liberté avec laquelle les anglois ſe permettent de parler, de penſer, & d'écrire ſur les intérêts publics, & les avantages que la nation retire de cette liberté, on ne peut s'étonner aſſez que la Comédie ne ſoit pas devenue à Londres une ſatire politique, comme elle l'étoit dans Athènes, & que chacun des deux partis n'ait pas eu ſon théâtre, où le parti contraire auroit été joué. Seroit-ce qu'ayant l'un & l'autre des myſtères trop dangereux à révéler en plein théâtre, ils auroient voulu ſe ménager ? ou que l'impreſſion du ſpectacle ſur les eſprits étant trop vive & trop contagieuſe, ils en auroient craint les effets ? Quoi qu'il en ſoit, la Comédie, ſur le théâtre de Londres, s'eſt bornée à être morale : & comme, dans un pays où il y a peu de ſociété, il y a auſſi peu de ridicules ; & qu'au contraire, dans un pays où tous les hommes ſe piquent de liberté & d'indépendance, chacun ſe fait gloire d'être original dans ſes mœurs & dans ſes manières ; c'eſt à cette ſingularité, ſouvent groteſque en elle-même & plus ſouvent exagérée ſur le théâtre, que le Comique anglois s'eſt attaché, ſans pourtant négliger la cenſure des vices, qu'il a peints des traits les plus forts.

Mais ſi le Parterre de Londres s'eſt rendu l'arbitre du goût dans le ſpectacle le plus noble, ſi, pour plaire au peuple, il a fallu que le Tragique ſe ſoit lui-même dégradé ; à plus forte raiſon a-t-il fallu que le comique ſe ſoit abaiſſé juſqu'au ton de la plaiſanterie la plus groſſière & la plus obſcène. Du reſte, comme elle s'eſt conformée au génie de la nation, & qu'au lieu des ridicules de ſociété, c'eſt l'originalité bizarre qu'elle s'eſt propoſé de peindre ; il s'enſuit que le Comique anglois eſt abſolument local, & ne ſauroit ſe tranſplanter ni ſe traduire dans aucune langue. *Voyez* COMÉDIE.

L'orgueil patriotique de la nation angloiſe, ne voulant laiſſer à ſes voiſins aucune gloire qu'elle ne partage, lui a fait, comme on dit, forcer nature pour exceller dans les beaux-arts ; par exemple, quoique ſa langue ne ſoit rien moins que favorable aux vers lyriques, elle eſt la ſeule dans l'Europe qui ait propoſé à l'Ode chantée une fête ſolennelle, dans laquelle, comme chez les grecs,

le génie des vers & celui du chant ſont réunis & couronnés. On connoît l'ode de Dryden pour la fête de ſainte Cecile ; mais cette ode, la plus approchante du Poème lyrique des grecs, n'en eſt elle-même qu'une ombre. Dryden, pour exprimer le charme & le pouvoir de l'Harmonie, raconte comment le poète Timothée, touchant la lyre & chantant devant le jeune Alexandre (quoique Timothée fût mort avant qu'Alexandre fût né), comment, dis-je, en parcourant les tons & les modes de la Muſique, il maîtriſoit l'âme du héros, l'agitoit, l'enflammoit, l'apaiſoit à ſon gré, lui inſpiroit l'ardeur des combats & la paſſion de la gloire, le ramenoit à la clémence, l'attendriſſoit & le plongeoit dans une douce langueur : or à la place du recit, qu'on ſuppoſe l'action même, Timothée au lieu de Dryden, Alexandre préſent, le poète animé par la préſence du héros, obſervant dans les yeux, dans les traits du viſage, dans les mouvements d'Alexandre, les révolutions rapides qu'il cauſoit dans ſon âme, fier de la dominer, cette âme impérieuſe, & de la changer à ſon gré; on ſentira combien l'ode du poète anglois doit être loin encore, toute belle qu'elle eſt, du Poème lyrique des anciens.

Le poème épique de Milton eſt étranger à l'Angleterre ; il ne tient à l'eſprit de la nation que par la croyance commune à tous les peuples de l'Europe : nulle autre circonſtance, ni du lieu ni du temps, n'a influé ſur cette production ſublime & bizarre. Le fanatiſme dominoit alors, mais il avoit un autre objet ; on ne conteſtoit point la chute de nos premiers parents.

Plein des idées répandues dans les livres de Moïſe & dans les écrits des prophètes, plein de la lecture d'Homère & des poèmes italiens, aidé de ces farces pieuſes qui, ſur les théâtres de l'Europe, avoient ſi ſérieuſement & ſi ridiculement traveſti les myſtères de la Religion, enfin pouſſé par ſon génie, Milton vit, dans la révolte des enfers conjurés pour la perte du genre humain, un ſujet digne de l'Epopée : & emporté par ſon imagination, il s'y abandonna. L'enfer de Milton eſt imité de celui du Taſſe, avec des traits plus hardis & plus forts ; mais il eſt gâté par l'idée ridicule du Pandémonium, & plus encore par le ſale épiſode de l'accouplement inceſtueux du péché & de la mort. La deſcription des délices d'Éden & de l'innocente volupté des amours de nos premiers pères, n'eſt imitée de perſonne ; elle fait la gloire de Milton. La guerre des anges contre les démons fait ſa honte.

Le péché de nos premiers pères eſt un évènement ſi éloigné de nous, qu'il ne nous touche que foiblement ; le merveilleux en eſt ſi familier, qu'il n'a plus rien qui nous étonne ; & à force d'intéreſſer toutes les nations du monde, il n'en intéreſſe plus aucune : auſſi le poème du *Paradis perdu* fut-il mépriſé en naiſſant ; & ſes beautés étant au deſſus de la multitude, il ſeroit reſté dans l'oubli, ſi des hommes dignes de le juger & faits pour entraîner l'opinion publique, Pope & Adiſſon, n'avoient appris à l'Angleterre à l'admirer.

La *Poéſie* galante & légère a ſaiſi, pour naître & fleurir en Angleterre, le ſeul moment qui lui ait été favorable, le règne de Charles II. La *Poéſie* philoſophique, morale, & ſatirique y fleurira toujours, parce qu'elle eſt conforme au génie de la nation : c'eſt en Angleterre qu'on l'a vue renaître ; & Pope & Rocheſter l'y ont portée au plus haut degré où elle ſe ſoit élevée en Europe depuis Lucrèce, Horace, & Juvenal.

Si l'allemand eût été une langue mélodieuſe, c'eſt en Allemagne qu'on auroit eu quelque eſpérance de voir renaître la *Poéſie* lyrique des anciens. Les italiens peuvent avoir un goût plus fin, plus délicat, plus exquis de la bonne Muſique ; mais ils n'ont pas l'oreille plus sûre & plus ſevère que les allemands, pour la préciſion du nombre & la juſteſſe des accords. Ceux-ci ont même cet avantage, que la Muſique fait partie de leur éducation commune, & qu'en Allemagne le peuple même eſt muſicien dès le berceau. C'eſt donc là qu'il étoit facile & naturel de voir les deux talents ſe réunir dans le même homme, & un poète, ſur le luth ou la harpe, compoſer & chanter ſes vers.

Mais à la rudeſſe de la langue, premier obſtacle & peut-être invincible, s'eſt joint, comme partout ailleurs, le manque d'émulation & de circonſtances heureuſes ; comme celles qui, dans la Grèce, avoient favoriſé & fait honorer ce bel art.

La *Poéſie* allemande a cependant eu ſes ſuccès dans le genre de l'Ode. Celle du célèbre Haller, ſur la mort de ſa femme, a le mérite rare d'exprimer un ſentiment réel & profond, émané du cœur du poète.

On a vu, pendant les campagnes du roi de Pruſſe en Allemagne, des eſſais de *Poéſie* lyrique plus approchants de celle des grecs : ce ſont des chants militaires, non pas dans le goût ſoldateſque, mais du plus haut ſtyle de l'Ode, ſur les exploits de ce héros. La *Poéſie* moderne n'a point d'exemples d'un enthouſiaſme plus vrai ; & de pareils chants, répétés de bouche en bouche dans une armée, avant une bataille, après une victoire, même à la ſuite d'un revers, ſeroient plus éloquents & plus utiles que des harangues. *Voyez* LYRIQUE.

Mais ce n'eſt point un moment d'enthouſiaſme, ce ſont les mœurs & le génie d'une nation, qui aſſûrent à la *Poéſie* un règne conſtant & durable.

L'Allemagne, à qui les ſciences & les arts ſont redevables de tant de découvertes, & qui, du côté des ſavantes études & des recherches laborieuſes, l'a emporté ſur tout le reſte de l'Europe, ſemble y

Digitized by Google

avoir mis toute ſa gloire. Une vie laborieuſe, une cnndition penible, un gouvernement qui n'a eu ni l'avantage de flatter l'orgueil par des proſpéritéa brillantes, ni celui d'èlever les âmes par le ſentiment de la liberté, qui eſt la véritable digniré de l'homme, ni celui de pnlir les eſprits & les mœurs par lea raffinements du luxe & par le cnmmerce d'une ſnciété voluptueuſement oiſive ; enfin la deſtinée de l'Allemagne, qui, depuis ſi long tempa, eſt le théatre des ſanglants débats de l'Eurnpe, & la triſteſſe que répand chez les peuples l'incertitude cnntinuelle de leur fortune & de leur repos ; peut-être auſſi un caractère naturellement plus porté à des méditations profondes, à de ſublimes ſpéculations, qu'à dea fictions ingénieuſes ; ſnnt les cauſes multipliées qui ont rendu l'Allemagne plus ſtérile en poètes que tnus les autres pays que nous venons de parcnurir. Le climat, l'Hiſtnire, les mœurs, rien n'étnit poétique en Allemagne ; aucune Cour n'y a été diſpoſée à èlever aux muſes des théâtres aſſea brillants, à préſenter aſſez d'attraits & d'encouragement au génie, pour exciter dans les eſprits cette émulatinn d'où naiſſent les grands effnrts & les grands ſuccès.

Les allemands n'ont pas laiſſé, à l'exemple de leurs vniſins, de s'eſſayer en divers gentes de *Poéſie*. Klopſtochk a ôſé chanter l'avènement du Meſſie ; & ſon Poème a eu le ſuccès qu'il mériroit. On a plainr l'homme de talent d'avoir pris un ſujet dont la majeſté froide, la ſublimité ineffable, & l'inviolable vériré, ne permettoient à la *Poéſie* que des peintures inanimées & des ſcènes ſans paſſion. Geſner a été plua habile & plua heureux dans le chnix du ſujet de ſnn poème d'*Abel:* le moment, l'action, le caractère principal, & les contraſtes qui le relèvent, étnient ſans contredit ce que l'Hiſtnire ſainte avnit de plus poétique ; ce ſujet même étoit ſuſceptible d'un intérêt vif & tnuchant. N'importe ſur qui la pitié tombe ; & Caïn même, tout criminel qu'il eſt, mérite aſſez les pleurs qu'il fait répandre : auſſi ce Poème, dénué des gráces naïves du ſtyle original, ne laiſſe pas de nous attendrir dans la traduction françoiſe. Mais je répèterai, à l'égard de ce poème, ce que j'ai dit de celui de Milton : il ne tient pas plus au climat, aux mœurs, au génie de l'Allemagne, que de tel autre pays de l'Europe ; c'eſt un poème oriental, ce n'eſt pas un poème allemand.

Les églngues du même poète ſont des plantea plus analogues au climat qui les a vues naître : leur grace, leur naïveté, leur coloris, leur Mnſale philoſnphique, font déſirer d'habiter les lieux où le poète a vu ou ſemble avoir vu la nature. Il en eſt de même du poème des *Alpes*, dans un genre ſupérieur. La *Poéſie* deſcriptive eſt de tous lea pays ; mais la Suiſſe lui eſt favorable plus qu'aucun autre climat du Nord, ſi ce n'eſt peut-être la Suède.

Je ne parle point des eſſais que la *Poéſie* dramatique a faits en Allemagne : le parti qu'nnt pris les Souverains, d'avnir dans leurs Cnurs des ſpectacles italiens ou françois, eſt à la fnis l'effet & la cauſe du peu de prngrès que le génie national a fait dans ce genre de *Poéſie*.

Rien n'étoit poétique en France : la langue de Marot & de Rabelaia étnit naïve ; celle d'Amyot & de Montaigne étnit hardie, figurée, énergique ; celle de Malherbe & de Balzac avnit du nombre & de la nobleſſe : elle aquit de la majeſté ſnua la plume du grand Corneille ; de la pureté, de la grâce, de l'élégance, & toutes les couleura les plus délicates & les plus vives de la *Poéſie* & de l'Éloquence, dans les écrits de Racine & de Fénélon. Mais deux avantages prodigieux des langues anclennes lui furent refuſés, la liberté de l'inverſinn & la préciſion de la Prnſodie : nr ſans l'une, point de période ; & ſans l'autre, il faut l'avnuer, point de meſure dans les vers. Balzac, le premier, avnit eſſayé d'intrnduire le nnmbre & la Périnde dans la proſe françoiſe ; mais quoiqu'alors on ſe petmît plus d'inverſinns qu'à préſent, la langue étant aſſujettie à obſerver preſque fidèlement l'ordre naturel des idées, la facuité de combiner les mnts au gré de l'oreille ſe réduiſnit à peu de chnſe. Il fallut dnnc, pnur donner du nombre & de la rnndeur au diſcours, s'occuper des mnts plus que des chnſea : encore ne parvint-on jamais à imiter le Rhythme & la Période des anciens. La Pétiode ſurtout, ſans l'inverſinn libre, étoit impnſſible à conſtruire : car ſon artifice conſiſte à ſuſpendre le ſens & à laiſſer l'eſprit dans l'attente du mot qui doit le décider, en ſorte que, dans l'entendement, les deux extrémités de l'expteſſion ſe rejoignent quand la Pétiode eſt finie ; c'eſt ce qui l'a fait comparet à un ſerpent qui mord ſa queue. Or dans une langue nù les mnts ſuivent à la file la progreſſion des idées, comment les arranger de façon qu'une partie de la penſée attende l'autre, & que l'eſprit, égaré dans ce labyrintlie, ne ſe retrouve qu'à la fin ?

Mais ſi la Périnde françniſe ne fut pas circulaire comme celle des anciens, au mnins fur-elle prolongée & ſoutenue juſqu'à ſon repns abſolu ; & le tour, le balancement, la ſymétrie de ſes membres, lui donnèrent de l'élégance, du poids, & de la majeſté. Ainſi, à force de travail & de ſoins, notre langue aquit dans la prnſe une élégance, une ſoupleſſe, un tour harmonieux qui ne lui étoit pas naturel.

Le plus difficile étnit de donner à nos vers du nombre & de la mélndie : comment obſerver la meſure dans une langue qui n'a point de Proſodie décidée ? Auſſi nos vers n'eurent-ils d'abord, comme les vers provençaux & italiens, d'autre règle que la rime & la quantité numérique des ſyllabes ; on ne les chantoit point, ils ne pnuvoient donc pas être meſurés par le chant. L'Ode même fut parmi nous ce qu'elle a été dans tout le reſte du l'Europe

moderne, un Poème diviſé en ſtances, & d'un ſtyle plus élevé, plus véhément, plus figuré que les autres Poèmes, mais nullement propre à être chanté. *Voyez* LYRIQUE.

Cependant, comme, de leur naturel, les éléments des langues ont une Proſodie indiquée par les ſons plus lents ou plus rapides, & par les articulations plus faciles & plus pénibles qu'elles préſentent, la Proſodie de la langue françoiſe ſe fit ſentir d'elle-même à l'oreille délicate des bons poètes. Malherbe y ſut trouver du nombre, & le fit ſentir dans ſes vers, comme Balzac dans ſa proſe. Il donna, aux vers de huit ſyllabes & aux vers héroïques, une cadence majeſtueuſe, que nos plus grands poètes n'ont pas dédaigné de prendre pour modèle, heureux d'avoir pu l'égaler.

Plus le vers françois étoit libre & affranchi de toutes les regles de la Proſodie ancienne, plus il étoit difficile à bien faire; & depuis Malherbe juſqu'à Corneille, rien de plus déplorable que ce déluge de vers lâches, trainants, ou durs, ſans mélodie & ſans couleur, dont la France fut inondée: le malheureux Hardi en feſoit mille en vingt quatre heures.

Si la *Poéſie* françoiſe a eu tant de peine, du côté du ſtyle & des vers, à vaincre les difficultés que lui oppoſoit une langue inculte & barbare; elle n'a pas eu moins de peine à vaincre les obſtacles que lui oppoſoit la nature du côté des mœurs & du climat, dans un pays qui ſembloit devoir être à jamais étranger pour elle.

Ce que nous avons dit de l'Italie moderne, au ſujet de l'Hiſtoire, peut s'appliquer à tout le reſte de l'Europe, & particulièrement à la France. Si la *Poéſie* héroique ne demandoit que des faits atroces, des complots, des aſſaſſinats, des brigandages, des maſſacres; notre hiſtoire lui en offriroit abondamment, & des plus terribles. Qu'on ſe rappelle, par exemple, les premiers temps de notre monarchie, le règne de Clovis, le maſſacre de ſa famille, le règne des fils de Clotaire, leurs guerres ſanglantes, les crimes de Frédégonde & de Landri; c'eſt le comble de l'atrocité: mais ce n'eſt là ni le Poème épique ni la Tragédie.

Il faut à l'Épopée, comme je l'ai dit, des caractères & des mœurs ſuſceptibles d'élévation, des évènements importants & dignes de nous étonner, ſoit par leur grandeur naturelle, ſoit par le mélange du merveilleux; & rien de plus rare dans notre hiſtoire.

Lorſqu'on ne ſavoit pas faire encore une églogue, une élégie, un madrigal; lorſqu'on n'avoit pas même l'idée de la beauté de l'imitation dans la *Poéſie* deſcriptive, dans la *Poéſie* dramatique; on eut en France la fureur de faire des Poèmes épiques. Le *Clovis*, le *S. Louis*, le *Moïſe*, l'*Alaric*, la *Pucelle*, parurent preſque en même temps; & qu'on juge de la célébrité qu'ils eurent, par la vénération avec laquelle Chapelain parle de ſes rivaux. « Qu'eſt-ce, dit-il, que la *Pucelle* peut » oppoſer, dans la peinture parlante, au *Moïſe* » de M. de Saint-Amand? dans la hardieſſe & » dans la vivacité, au *S. Louis* du révérend Père » le Moine? dans la pureté, dans la facilité, & » dans la majeſté, au *S. Paul* de M. l'évêque » de Vence? dans l'abondance & la pompe, à » l'*Alaric* de M. Scudéry? enfin dans la diverſité » & dans les agréments, au *Clovis* de M. Deſma- » rets »? *Préface de la Pucelle.*

La vérité eſt que tous ces poèmes font la honte du ſiècle qui les a produits. Le ridicule juſtement répandu depuis ſur le *Clovis*, le *Moïſe*, l'*Alaric*, la *Pucelle*, eſt la ſeule trace qu'ils ont laiſſée. le *S. Louis* eſt moins mépriſable, mais de foibles imitations de la *Poéſie* ancienne & des fictions extravagantes n'ont pu le ſauver de l'oubli. Le *S. Paul* n'eſt pas même connu de nom.

Les cauſes générales de ces chutes rapides, après un ſuccès éphémère, furent d'abord ſans doute le manque de génie & la fauſſe idée qu'on avoit de l'art, mais auſſi le malheureux choix des ſujets, ſoit du côté des caractères & des mœurs, ſoit du côté des peintures phyſiques & des accidents naturels, ſoit du côté du merveilleux. Quand il faut tout créer, les hommes & les choſes, tout ennoblir, tout embellir; quand la vérité vient ſans ceſſe flétrir l'imagination, la démentir, la rebuter; le génie ſe laſſe bientôt de lutter contre la nature. Or que l'on ſe rappelle ce que nous avons dit des circonſtances phyſiques & morales qui, dans la Grèce, favoriſoient la *Poéſie* épique, & qu'on jette les yeux ſur ces poèmes modernes; le contraire, dans preſque tous les points, ſera le tableau de la ſtérilité du champ couvert d'épines & de ronces où elle ſe vit tranſplantée.

Ne parlons point du *S. Louis*, ſujet dont toutes les beautés, enlevées par le génie du Taſſe, ne laiſſoient plus aux poètes françois que le foible & dangereux honneur d'imiter l'Homère italien; ne parlons point du *Moïſe*, ſujet qui demandoit peut-être l'auteur d'*Eſther*, d'*Athalie*, & qui d'ailleurs n'a rien que de très-éloigné de nous: quelles mœurs à peindre en *Poéſie* dans le *Clovis* & l'*Alaric*, que celles des romains dégénérés, des gaulois aſſervis, des goths & des francs belliqueux mais barbares, & dont tout le code ſe réduiſoit à la loi, *Malheur aux vaincus!* Que pouvoit être, dans ces poèmes, la partie morale de la *Poéſie*, celle qui lui donne de la nobleſſe, de l'élévation, du pathétique, celle qui en fait l'intérêt & le charme? Voyez, dans les *Poéſies* qu'on attribue aux iſlandois, aux ſcandinaves, & aux anciens écoſſois, combien ce naturel ſauvage, qui d'abord intéreſſe par ſa franchiſe & ſa candeur, eſt peu varié dans ſes formes; combien cet héroïſme naturel & cette vigueur d'âme, de courage, & de mœurs, a peu de nuances diſtinctes; combien ces deſcriptions, ces images hardies ſe reſſemblent

Digitized by Google

reſſemblent & ſe répètent : à plus forte raiſon dans un climat plus tempéré, où les ſites, les accidents, les phénomènes de la nature ſont moins bizarrement divers, les tableaux poétiques doivent-ils être plus monotones. On a bientôt décrit des forêts vaſtes & profondes, des précipices & des torrents.

Si la Gaule eſt devenue plus poétique, c'eſt par les arts, & par les accidents moraux qui en ont varié la ſurface; encore n'a-t-elle jamais eu, ſoit au phyſique, ſoit au moral, de ces aſpects dont la grandeur étonne & tient du merveilleux.

Qu'ont fait les hommes de génie, qui, dans l'Épopée, ont voulu donner à la *Poéſie* françoiſe un plus heureux eſſor ? L'un a ſaiſi, dans notre hiſtoire, le moment où les mœurs françoiſes, animées par le fanatiſme & par l'enthouſiaſme des partis, donnoient aux vices & aux vertus le plus de force & d'énergie. Il a choiſi pour ſon héros un roi brillant par ſon courage, intéreſſant par ſes malheurs, adorable par ſa bonté; & à l'action de ce héros,

Qui fut de ſes ſujets le vainqueur & le père,

il a entremêlé avec ménagement des fictions épiſodiques, les unes priſes dans la croyance, & les autres dans le ſyſtême univerſel de l'Allégorie, mais toutes élevées par ſon génie à la hauteur de l'Épopée, & décorées par l'harmonie & le coloris des beaux vers.

L'autre a ramené la *Poéſie* dans ſon berceau & aux pieds du tombeau d'Homère. Il a pris ſon ſujet dans Homère lui-même; a fait d'un épiſode de l'*Odyſſée* l'action générale de ſon poème; & au milieu de tous les tréſors que nous avons vus étalés dans la Grèce ſous les mains de la *Poéſie*, il en a pris en liberté, mais avec le diſcernement du goût le plus exquis, tout ce qui pouvoit rendre aimable, intéreſſante, & perſuaſive, la plus courageuſe leçon qu'on ait jamais donnée aux enfants de nos rois.

Si l'aventure de la *Pucelle* avoit été célébrée ſérieuſement par un homme de génie, perſonne, après lui, n'auroit oſé en faire un poème comique. Peut-être auſſi y auroit-il eu quelque avantage, du côté des mœurs, à chanter l'incurſion des ſarraſins en deça des Pyrénées; & Martel, vainqueur d'Abdérame, eſt un héros digne de l'Épopée. A cela près, on ne voit guère, dans notre hiſtoire, de ſujets vraiment héroïques; & l'on peut dire que le génie y ſera toujours à l'étroit.

Il n'y avoit guère plus d'apparence que la Tragédie pût réuſſir ſur nos théâtres; cependant elle s'y eſt élevée à un degré de gloire dont le théâtre d'Athènes auroit été jaloux; 1°. parce qu'elle y obtint, dès ſa naiſſance, beaucoup d'encouragement, de faveur, & d'émulation; 2°. parce qu'elle ne s'aſtreignit point à être françoiſe, & qu'elle tira ſes ſujets de l'hiſtoire de tous les ſiècles & des mœurs de tous les pays; 3°. parce qu'elle ſe fit un nouveau ſyſtême, & qu'elle ſut prendre ſes avantages ſur le nouveau théâtre qu'on lui avoit élevé.

Ce fut ſous le règne de Henri II qu'elle fit ſes premiers eſſais. Rien de plus pitoyable à nos yeux que cette *Cléopatre* & cette *Didon*, qui firent la gloire de Jodelle; mais Jodelle étoit un génie, en comparaiſon de tout ce qui l'avoit précédé. « Le roi lui donna, dit Paſquier, cinq-cents écus » de ſon épargne, & lui fit tout plein d'autres grâ» ces, d'autant plus que c'étoit choſe nouvelle, & » très-belle, & très-rare ».

Il n'en fallut pas davantage pour exciter cette émulation, dont les efforts, malheureux à la vérité durant l'eſpace de près d'un ſiècle, furent à la fin couronnés.

La première cauſe de la faveur & des ſuccès qu'eut la *Poéſie* dans un climat qui n'étoit pas le ſien, fut le caractère d'un peuple curieux, léger, & ſenſible, paſſionné pour l'amuſement, & , après les grecs, le plus ſuſceptible qui fut jamais d'agréables illuſions. Mais ce n'eût été rien, ſans l'avantage prodigieux pour les muſes de trouver une ville opulente & peuplée, qui fût le centre des richeſſes, du luxe, & de l'oiſiveté, le rendez-vous de la partie la plus brillante de la nation, attirée par l'eſpérance de la faveur & de la fortune & par l'attrait des jouiſſances. Il eſt plus que vraiſemblable que s'il n'y eût pas eu un Paris, la nature auroit inutilement produit un Corneille, un Racine, un Voltaire.

Parmi les cauſes des ſuccès de la *Poéſie* dramatique, ſe préſente naturellement la protection éclatante dont l'honora le cardinal de Richelieu, & après lui Louis XIV : mais celle de Louis XIV fut éclairée, celle du cardinal ne le fut pas aſſez; auſſi vit-on ſous ſon miniſtère le triomphe du mauvais goût, ſur lequel enfin prévalut le génie.

Les poètes françois avoient ſenti, comme par inſtinct, que l'hiſtoire de leur pays ſeroit un champ ſtérile pour la Tragédie. Ils avoient commencé, comme les romains, par copier les grecs. Ils couroient comme des aveugles, tantôt dans les routes anciennes, tantôt dans des ſentiers nouveaux qu'ils vouloient ſe frayer eux-mêmes. De l'hiſtoire fabuleuſe des grecs, ils ſe jetoient dans l'hiſtoire romaine, quelquefois dans l'hiſtoire ſainte; ils copioient ſervilement & froidement les poètes italiens; ils entaſſoient ſur leur théâtre les aventures des romans; ils empruntoient des poètes eſpagnols leurs rodomontades & leurs extravagances; & ce qu'il y a d'étonnant, c'eſt que de toutes ces tentatives malheureuſes devoit réſulter le triomphe de la Tragédie, par la liberté ſans bornes qu'elle ſe donnoit de puiſer dans toutes

les ſources, & de réunir ſur un ſeul théâtre les évènements & les mœurs de tous les pays & de tous les temps. C'eſt là ce qui a rendu le génie tragique ſi fécond ſur la Scène françoiſe, & multiplié en même temps ſes richeſſes & nos plaiſirs.

La Tragédie, chez les grecs, ne fut que le tableau vivant de leur hiſtoire. C'étoit ſans doute un avantage du côté de l'intérêt : car d'un évènement national, l'action eſt comme perſonnelle aux ſpectateurs ; & nous en avons des exemples. Mais à l'intérêt patriotique, il eſt poſſible de ſuppléer par l'intérêt de la nature, qui lie enſemble tous les peuples du monde, & qui fait que l'homme vertueux & ſouffrant, l'homme foible & perſécuté, l'homme innocent & malheureux, n'eſt étranger dans aucun pays. Voilà la baſe du ſyſtême tragique que nos poëtes ont élevé ; & ce ſyſtême vaſte leur ouvriroit deux carrières, celles de la fatalité, & celle des paſſions humaines. Dans la première, ils ont ſuivi les grecs, & en les imitant, ils les ont ſurpaſſés ; dans la ſeconde, ils ont marché à la lumière de leur propre génie, & il y a peu d'apparence qu'on aille jamais plus loin qu'eux. Leur génie a tiré avantage de tout, & même du peu d'étendue de nos théâtres modernes, en donnant plus de correction à des tableaux vus de plus près. *Voyez* TRAGÉDIE.

Ainſi, à la faveur des lieux, des hommes, & des temps, la Tragédie s'éleva ſur la Scène françoiſe juſqu'à ſon apogée ; & durant plus d'un ſiècle, le génie & l'émulation l'y ont ſoutenue dans toute ſa ſplendeur. Mais par le ſeul tariſſement des ſources où elle s'eſt enrichie, par les limites naturelles du vaſte champ qu'elle a parcouru, par l'épuiſement des combinaiſons, ſoit d'intérêt, ſoit de caractères, ſoit de paſſions théatrales, il ſeroit poſſible d'annoncer ſon déclin & ſa décadence.

Paris devoit être naturellement le grand théâtre de la Comédie moderne, par la raiſon, comme nous l'avons dit, que la vanité eſt la mère des ridicules, comme l'oiſiveté eſt la mère des vices. La Comédie y commença, comme dans la Grèce, par être une ſatire, moins la ſatire des perſonnes que la ſatire des états. Cette eſpèce de drame s'appeloit *Sotties :* le Clergé même n'y étoit pas épargné ; & Louis XII, pour réprimer la licence des mœurs de ſon temps, avoit permis que la liberté de cette cenſure publique allât juſqu'à ſa perſonne. François I la réprima, il défendit à la Comédie d'attaquer les hommes en place ; c'étoit donner le droit à tous les citoyens d'être également épargnés.

La Comédie, juſqu'à Molière, ignora ſes vrais avantages. Sous le cardinal de Richelieu, on étoit ſi loin de ſoupçonner encore ce qu'elle devoit être, que les *Viſionnaires* de Deſmarets, dont tout le mérite conſiſte dans un amas d'extravagances qui ne ſont dans les mœurs d'aucun pays ni d'aucun ſiècle, étoient appelés *l'incomparable comédie.* Dans cette comédie, nulle vérité, nulles mœurs, nulle intrigue : ce ſont les petites-maiſons, où l'on ſe promène de loge en loge.

La première pièce vraîment comique qui parut ſur le théâtre françois depuis l'*Avocat paulin*, ce fut le *Menteur* de Corneille, pièce imitée de l'eſpagnol, de Lopez de Véga, ou de Roxas : ce que Voltaire met en doute ; & il obſerve, à propos du *Menteur*, que le premier modèle du vrai Comique, ainſi que du vrai Tragique (le *Cid*), nous eſt venu des eſpagnols, & que l'un & l'autre nous a été donné par Corneille.

Indépendamment du caractère & des mœurs nationales ſi propres à la Comédie, deux circonſtances favoriſoient Molière : il venoit dans un temps où les mœurs de Paris n'étoient ni trop, ni trop peu façonnées. Des mœurs groſſières peuvent être comiques ; mais c'eſt un Comique local, dont la peinture ne peut amuſer que le peuple à qui elle reſſemble, & qui rebutera un ſiècle plus poli, une nation plus cultivée. On voit que, dans Ariſtophane, malgré cette politeſſe vantée ſous le nom d'*Attiſcime*, bien des détails des mœurs du peuple athénien bleſſeroient aujourdhui notre délicateſſe : le corroyeur & le chaircuitier ſeroient mal reçus des françois. Les femmes, à qui l'on reproche tout crûment, dans les *Harangueuſes*, de ſe ſoûler, de ferrer la mule, & bien d'autres friponneries ; les femmes, qui, pour tenir conſeil, prennent les culottes de leurs maris, & les maris qui ſortent la nuit en chemiſe, cherchant leurs femmes dans les rues, nous paroîtroient des plaiſanteries plus dignes des halles que du Théâtre. Que ſeroit-ce, ſi, comme Ariſtophane, on nous faiſoit voir un de ces maris ſortant la nuit de ſa maiſon pour un beſoin qu'il ſatisfait en préſence des ſpectateurs ? Étoit-ce là du ſel attique ?

Un des avantages de Molière fut donc de trouver Paris aſſez civiliſé, pour pouvoir peindre même les mœurs bourgeoiſes, & faire parler ſes perſonnages les plus comiques d'un ton que la décence & la délicateſſe pût avouer dans tous les temps. J'en excepte, comme on le ſent bien, quelques licences qu'il s'eſt données, ſans doute pour complaire au bas peuple, mais dont il pouvoit ſe paſſer.

Un autre avantage pour lui, ce fut que les mœurs de ſon temps ne fuſſent pas aſſez policés pour ſe dérober au ridicule, & qu'il y eût dans les caractères aſſez de naturel encore & de relief pour donner priſe à la Comédie.

L'effet inévitable d'une ſociété mêlée & continue, où, ſucceſſivement & de proche en proche, tous les états ſe confondent, eſt d'arriver enfin à cette égalité de ſurface qu'on nomme *Politeſſe* ; & dès lors, plus de vices ni de ridicules ſaillants. L'avare eſt avare, mais dans ſon cabinet ; le jaloux eſt jaloux, mais au fond de ſon âme. Le mépris attaché au ridicule fait que tout le monde l'évite ; & ſous les dehors de la décence, l'unique loi

Digitized by Google

des mœurs publiques, tous les vices ſont déguiſés : au lieu que dans un temps où la malignité n'eſt pas encore raffinée, l'amour propre n'a pas encore pris toutes ſes précautions ; chacun ſe tient moins ſur ſes gardes, & le poète comique trouve partout le ridicule à découvert.

Or du temps de Molière, les mœurs avoient encore cette naïveté imprudente : les états n'étoient pas confondus, mais ils tendoient à l'être ; c'étoit le moment des prétentions maladroites, des imitations gauches, des mépriſes de la vanité, des duperies de la ſottiſe, des affectations ridicules, de toutes les bévues enfin où l'amour propre peut donner.

Une éducation plus cultivée, le ſavoir-vivre qui eſt devenu notre plus ſérieuſe étude, l'attention ſi recommandable à ne bleſſer ni l'opinion ni les uſages, la bienſéance des dehors, qui du grand monde a paſſé juſqu'au peuple, les leçons même que Molière a données, ſoit pour ſaiſir & révéler les ridicules d'autrui, ſoit pour mieux déguiſer les ſiens, ont mis la Comédie comme en defaut ; & preſque tout ce qui lui reſteroit à peindre, lui eſt ſévèrement interdit.

On permet de donner au Théâtre à chaque état les vices, les travers, les ridicules qui ne ſont pas les ſiens : mais ceux qui lui ſont propres, on lui en épargne la peinture, parce qu'ils forment l'eſprit du Corps, & qu'un Corps eſt trop reſpectable pour être peint au naturel. Il n'y a que les courtiſans & les procureurs qui ſe ſoient livrés de bonne grâce, & qu'on n'ait point ménagés : les médecins eux-mêmes ſeroient peut-être moins patients aujourdhui que du temps de Molière ; mais ſur leur compte il a tout dit.

Si l'on demande pourquoi nous n'avons plus de Comédie, on peut donc répondre à tous les états, C'eſt vous qui ne voulez plus être peints. Si on nous repréſente les mœurs du bas peuple, qui eſt le ſeul qui ſe laiſſe peindre, le tableau eſt de mauvais goût : & ſi l'on prend ſes modèles dans une claſſe plus élevée, cela reſſemble trop ; l'alluſion s'en mêle, & il n'eſt point d'état un peu conſidérable qui n'ait le crédit d'empêcher qu'on ſe moque de lui : chacun veut pouvoir être tranquillement ridicule & impunément vicieux. Cela eſt commode pour la ſociété, mais très-incommode pour le Théâtre.

La décence eſt une autre gêne pour les poètes comiques. Une mère veut pouvoir mener ſa fille au ſpectacle, ſans avoir à rougir pour elle, ſi elle eſt innocente, & ſans la voir rougir, ſi elle ne l'eſt pas. Or comment expoſer à leurs ieux, ſur la Scène, les vices les plus à la mode, & qui donneroient le plus de jeu à l'intrigue & au ridicule ?

Des vices condannés par les lois ſont cenſés réprimés par elles ; les citer au Théâtre comme impunis & les peindre comme plaiſants, c'eſt en même temps accuſer les lois & inſulter aux mœurs publiques. L'adultère ne ſeroit pas aſſez châtié par le mépris, ni le libertinage & ſes honteux effets aſſez punis par le ridicule : voilà pourquoi on défend à la Comédie d'inſtruire inutilement l'innocence & d'effaroucher la pudeur.

En général, le caractère des françois, actif, ſouple, adroit, ſuſceptible de vanité & d'émulation, que la concurrence aiguillonne dans une ville comme Paris ; ce génie peu inventif, mais qui s'applique ſans relâche à tout perfectionner, a été la cauſe conſtante des progrès de la *Poéſie* dans un climat qui ne ſembloit pas fait pour elle ; & plus elle a eu de difficultés à vaincre, plus elle mérite de gloire à ceux qui, à travers tant d'obſtacles, l'ont élevée à un ſi haut point de ſplendeur.

D'après l'eſquiſſe que je viens de donner de l'hiſtoire naturelle de la *Poéſie*, on doit ſentir combien on a été injuſte en comparant les ſiècles & leurs productions, & en jugeant ainſi les hommes. Voulez-vous apprécier l'induſtrie de deux cultivateurs ? ne comparez pas ſeulement les moiſſons ; mais penſez au terrein qui les a produites, & au climat dont l'influence l'a rendu plus ou moins fécond. (*M.* MARMONTEL.)

POÉSIE, *Beaux-Arts.* C'eſt l'imitation de la belle nature exprimée par le diſcours meſuré ; la Proſe ou l'Éloquence eſt la nature elle-même exprimée par le diſcours libre.

L'orateur ni l'hiſtorien n'ont rien à créer ; il ne leur faut de génie que pour trouver les faces réelles qui ſont dans leur objet : ils n'ont rien à y ajouter, rien à en retrancher, à peine ôſent-ils quelquefois tranſpoſer ; tandis que le poète ſe forge à lui-même ſes modèles, ſans s'embarraſſer de la réalité.

De ſorte que ſi l'on vouloit définir la *Poéſie*, par oppoſition à la Proſe ou à l'Éloquence, que je prends ici pour la même choſe, on s'en tiendroit à notre définition. L'orateur doit dire le vrai d'une manière qui le faſſe croire, avec la force & la ſimplicité qui le perſuadent. Le poète doit dire le vraiſemblable d'une manière qui le rende agréable, avec toute la grâce & toute l'énergie qui charment & qui étonnent : cependant comme le plaiſir prépare le cœur à la perſuaſion, & que l'utile réel flatte toujours l'homme, qui n'oublie jamais ſon intérêt ; il s'enſuit que l'agréable & l'utile doivent ſe réunir dans la *Poéſie* & dans la Proſe, mais en s'y plaçant dans un ordre conforme à l'objet qu'on ſe propoſe dans ces deux genres d'écrire.

Si l'on objectoit qu'il y a des écrits en proſe qui ne ſont l'expreſſion que du vraiſemblable, & d'autres en vers qui ne ſont l'expreſſion que du vrai ; on répondroit que la Proſe & la *Poéſie* étant deux langages voiſins & dont le fonds eſt preſque

le même, elles ſe prêtent mutuellement, tantôt la forme qui les diſtingue, tantôt le fonds même qui leur eſt propre, de ſorte que tout paroît traveſti.

Il y a des fictions poétiques qui ſe montrent avec l'habit ſimple de la Proſe : tels ſont les romans & tout ce qui eſt dans leur genre. Il y a même des matières vraies, qui paroiſſent revêtues & parées de tous les charmes de l'harmonie poétique, tels ſont les poèmes didactiques & hiſtoriques. Mais ces fictions en proſe & ces hiſtoires en vers ne ſont ni pure Proſe, ni *Poéſie* pure; c'eſt un mélange des deux natures, auquel la définition ne doit point avoir égard; ce ſont des caprices faits pour être hors de la règle, & dont l'exception eſt abſolument ſans conſéquence pour les principes. Nous connoiſſons, dit Plutarque, des ſacrifices qui ne ſont accompagnés ni de chœurs, ni de ſymphonies; mais pour ce qui eſt de la *Poéſie*, nous n'en connoiſſons point ſans fables & ſans fiction. Les vers d'Empédocles, ceux de Parménide, de Nicander, les ſentences de Théognide, ne ſont point de la *Poéſie*; ce ne ſont que des diſcours ordinaires, qui ont emprunté la verve & la meſure poétique pour relever leur ſtyle & l'inſinuer plus aiſément.

Cependant il y a différentes opinions ſur l'eſſence de la *Poéſie*. Quelques-uns font conſiſter cette eſſence dans la fiction; il ne s'agit que d'expliquer le terme, & de convenir de ſa ſignification.

Si par *Fiction* ils entendent la même choſe que *feindre* ou *fingere* chez les latins : le mot de *Fiction* ne doit ſignifier que l'imitation artificielle des caractères, des mœurs, des actions, des diſcours, &c, tellement que *feindre* ſera la même choſe que *repréſenter* ou *contrefaire*; alors cette opinion rentre dans celle de l'imitation de la belle nature, que nous avons établie en définiſſant la *Poéſie*.

Si les mêmes perſonnes reſſerrent la ſignification de ce terme, & que par *Fiction* ils entendent le miniſtère des dieux que le poète fait intervenir pour mettre en jeu les reſſorts ſecrets de ſon poème : il eſt évident que la fiction n'eſt pas eſſentielle à la *Poéſie*; parce qu'autrement, la Tragédie, la Comédie, la plupart des Odes, ceſſeroient d'être de vrais poèmes : ce qui ſeroit contraire aux idées le plus univerſellement reçues.

Enfin, ſi par *Fiction* on veut ſignifier les figures qui prêtent de la vie aux choſes inſenſibles, qui les font parler & agir, telles que ſont les métaphores & les allégories, la fiction alors n'eſt plus qu'un tour poétique, qui peut convenir à la proſe même; c'eſt le langage de la paſſion, qui dédaigne l'expreſſion vulgaire; c'eſt la parure, & non le corps, de la *Poéſie*.

D'autres ont cru que la *Poéſie* conſiſtoit dans la verſification; ce préjugé eſt auſſi ancien que la *Poéſie* même. Les premiers poèmes furent des hymnes qu'on chantoit, & au chant deſquels on aſſocioit la danſe; Homère & Tite-Live en donneront la preuve. Or pour former un concert de ces trois expreſſions, des paroles, du chant, & de la danſe, il falloit néceſſairement qu'elles euſſent une meſure commune qui les fît tomber toutes trois enſemble, ſans quoi l'harmonie eût été déconcertée. Cette meſure étoit le coloris, ce qui frape d'abord tous les hommes; au lieu que l'imitation, qui en étoit le fonds & comme le deſſin, a échappé à la plupart des ieux qui la voient ſans la remarquer.

Cependant cette meſure ne conſtitua jamais ce qu'on appelle un vrai poème; & ſi elle ſuffiſoit, la *Poéſie* ne ſeroit qu'un jeu d'enfant, qu'un frivole arrangement de mots que la moindre tranſpoſition feroit diſparoître.

Il n'en eſt pas ainſi de la vraie *Poéſie* : on a beau renverſer l'ordre, déranger les mots, rompre la meſure; elle perd l'harmonie, il eſt vrai, mais elle ne perd point ſa nature; la *Poéſie* des choſes reſte toujours, on la retrouve dans ſes membres diſperſés; cela n'empêche point qu'on ne convienne qu'un poème ſans verſification ne ſeroit pas un poème. Les meſures & l'harmonie ſont les couleurs, ſans leſquelles la *Poéſie* n'eſt qu'une eſtampe; le tableau repréſentera, ſi vous le voulez, les contours ou la forme, & tout au plus les jours & les ombres locales; mais on n'y verra point le coloris parfait de l'art.

La troiſième opinion eſt celle qui met l'eſſence de la *Poéſie* dans l'enthouſiaſme : mais cette qualité ne convient-elle pas également à la proſe, puiſque la paſſion, avec tous ſes degrés, ne montre pas moins dans les tribunes que ſur les théâtres? & quand Périclès tonnoit, foudroyoit, & renverſoit la Grèce, l'enthouſiaſme régnoit-il dans ſes diſcours avec moins d'empire, que dans les odes pindariques? S'il falloit que l'enthouſiaſme ſe ſoutînt toujours dans la *Poéſie*, combien de vrais poèmes ceſſeroient d'être tels : la Tragédie, l'Épopée, l'Ode même, ne ſeroient poétiques que dans quelques endroits frapants; dans le reſte, n'ayant qu'une chaleur ordinaire, elles n'auroient plus le caractère diſtinctif de la *Poéſie*.

Mais, dira-t-on, l'enthouſiaſme & le ſentiment ſont une même choſe; & le but de la *Poéſie* eſt de produire le ſentiment, de toucher, & de plaire : d'ailleurs le poète ne doit-il pas éprouver le ſentiment qu'il veut produire dans les autres? Quelle concluſion tirer de là? que les ſentiments de l'enthouſiaſme ſont le principe & la fin de la *Poéſie*? en ſera-ce l'eſſence? Oui, ſi l'on veut que la cauſe & l'effet, la fin & le moyen ſoient la même choſe; car il s'agit ici de préciſion.

Tenons-nous-en donc à établir l'eſſence de la *Poéſie* dans l'imitation, puiſqu'elle renferme l'enthouſiaſme, la fiction, la verſification même, comme des moyens néceſſaires pour peindre parfaitement les objets.

Digitized by Google

De plus, les règles générales de la *Poéſie* des choſes ſont renfermées dans l'imitation : en effet, ſi la nature eût voulu ſe montrer aux hommes dans toute ſa gloire, je veux dire avec toute ſa perfection poſſible dans chaque objet ; ces règles, qu'on a découvertes avec tant de peine, & qu'on ſuit avec tant de timidité & ſouvent même de danger, auroient été inutiles pour la formation & le progrès des arts. Les artiſtes auroient peint ſcrupuleuſement les faces qu'ils auroient eues devant les ieux, ſans être obligés de choiſir : l'imitation ſeule auroit fait tout l'ouvrage, & la comparaiſon ſeule en auroit jugé.

Mais comme elle ſe fait un jeu de méler ſes plus beaux traits avec une infinité d'autres, il a fallu faire un choix ; & c'eſt pour faire ce choix avec plus de sûreté, que les règles ont été inventées & propoſées par le goût.

La principale de toutes eſt de joindre l'utile avec l'agréable. Le but de la *Poéſie* eſt de plaire, & de plaire en remuant les paſſions ; mais pour nous donner un plaiſir parfait & ſolide, elle n'a jamais dû remuer que celles qu'il nous eſt important d'avoir vives, & non celles qui ſont ennemies de la ſageſſe. L'horreur du crime, à la ſuite duquel marchent la honte, la crainte, le repentir, ſans compter les autres ſupplices ; la compaſſion pour les malheureux, qui a preſque une utilité auſſi étendue que l'humanité même ; l'admiration des grands exemples, qui laiſſent dans le cœur l'aiguillon de la vertu ; un amour héroïque & par conſéquent légitime : voilà, de l'aveu de tout le monde, les paſſions que doit traiter la *Poéſie*, qui n'eſt point faite pour fomenter la corruption dans les cœurs gâtés, mais pour être les delices des âmes vertueuſes. La vertu, déplacée dans de certaines ſituations, ſera toujours un ſpectacle touchant. Il y a au fonds des cœurs les plus corrompus une voix qui parle toujours pour elle, & que les honnêtes gens entendent avec d'autant plus de plaiſir, qu'ils y trouvent une preuve de leur perfection. Quand la *Poéſie* ſe proſtitue au vice, elle commet une ſorte de profanation qui la déshonore. Les poëtes licencieux ſe dégradent eux-mêmes : il ne faut pas blâmer leurs beautés d'elocution, ce ſeroit injuſtice ou manque de goût ; mais il ne faut pas en louer les auteurs, de peur de donner du credit au vice.

Il y a plus : les grands poëtes ont-ils jamais prétendu que leurs ouvrages, le fruit de tant de veilles & de travaux, fuſſent uniquement deſtinés à amuſer la légèreté d'un eſprit vain, ou à réveiller l'aſſoupiſſement d'un Midas déſœuvré ? Si c'eût été leur but, ſeroient-ils de grands hommes ?

Ce n'eſt pas cependant que la *Poeſie* ne puiſſe ſe prêter à un aimable badinage. Les Muſes ſont riantes, & furent toujours amies des Grâces ; mais les petits poëmes ſont plus tôt pour elles des délaſſements que des ouvrages : elles doivent d'autres ſervices aux hommes, dont la vie ne doit pas être un amuſement perpétuel ; & l'exemple de la nature, qu'elles ſe propoſent pour modèle, leur aprend à ne rien faire de conſidérable ſans un deſſein ſage, & qui ne tende à la perfection de ceux pour qui elles travaillent. Ainſi, de même qu'elles imitent la nature dans ſes principes, dans ſes goûts, dans ſes mouvements ; elles doivent auſſi l'imiter dans les vues & dans la fin qu'elle ſe propoſe.

On peut réduire les différentes eſpèces de *Poéſies* ſous quatre ou cinq genres. Les poëtes racontent quelquefois ce qui s'eſt paſſé, en ſe montrant eux-mêmes comme hiſtoriens, mais hiſtoriens inſpirés par les Muſes : quelquefois ils aiment mieux faire comme les peintres, & préſenter les objets devant les ieux, afin que le ſpectateur s'inſtruiſe par lui-même, & qu'il ſoit plus touché de la vérité : d'autres fois ils allient leur expreſſion avec celle de la Muſique, & ſe livrent tout entiers aux paſſions, qui ſont le ſeul objet de celle-ci : enfin il leur arrive d'abandonner entièrement la fiction, & de donner toutes les grâces de leur art à des ſujets vrais, qui ſemblent apartenir de droit à la Proſe. D'où il réſulte qu'il y a cinq ſortes de *Poéſies* ; la *Poéſie* fabulaire ou de récit ; la *Poéſie* de ſpectacle ou dramatique ; la *Poéſie* epique ; la *Poéſie* lyrique, & la *Poéſie* didactique. *Voyez* APOLOGUE ; POÉSIE DRAMATIQUE, ÉPIQUE, LYRIQUE, DIDACTIQUE, &c.

Par cette diviſion nous ne prétendons pas faire entendre que ces genres ſoient tellement ſéparés les uns des autres, qu'ils ne ſe réuniſſent jamais ; car c'eſt préciſément le contraire qui arrive preſque partout, rarement on voit regner ſeul le même genre d'un bout à l'autre dans aucun Poëme. Il y a des récits dans le lyrique, des paſſions peintes fortement dans les *Poéſies* de récit : partout la Fable s'allie avec l'Hiſtoire, le vrai avec le faux, le poſſible avec le réel. Les poëtes, obligés par état de plaire & de toucher, ſe croient en droit de tout ôſer pour y réuſſir.

La *Poéſie* ſe charge, en conſéquence, de ce qu'il y a de plus brillant dans l'Hiſtoire ; elle s'élance dans les cieux pour y peindre la marche des aſtres ; elle s'enfonce dans les abîmes pour y examiner les ſecrets de la nature ; elle pénètre juſques chez les morts pour décrire les récompenſes des juſtes & les ſupplices des impies ; elle cumprend tout l'univers : ſi ce monde ne lui ſuffit pas, elle crée des mondes nouveaux, qu'elle embellit de demeures enchantées, qu'elle peuple de mille habitans divers : c'eſt une eſpèce de magie ; elle fait illuſion à l'imagination, à l'eſprit même, & vient à bout de procurer aux hommes des plaiſirs réels par des inventions chimériques.

Cependant tous les genres de *Poéſie* ne plaiſent

& ne touchent pas également ; mais chaque genre nous touche, à proportion que l'objet qu'il eſt de ſon eſſence de peindre & d'imiter eſt capable de nous émouvoir. Voilà pourquoi le genre élégiaque & le genre bucolique ont plus d'attraits pour nous que le genre dramatique.

Les fantômes des paſſions que la *Poéſie* ſait exciter, allumant en nous les paſſions artificielles, ſatisfont au beſoin où nous ſommes d'être occupés. Or les poètes excitent en nous ces paſſions artificielles, en préſentant à notre âme les imitations des objets capables de produire en nous des paſſions véritables : mais comme l'impreſſion que l'imitation fait n'eſt pas auſſi profonde que l'impreſſion que l'objet même auroit faite ; comme l'impreſſion faite par l'imitation n'affecte vivement que l'âme ſenſitive ; elle s'efface bientôt. Cette impreſſion ſuperficielle, faite par une imitation artificielle, diſparoît ſans avoir des ſuites durables, comme en auroit une impreſſion faite par l'objet même que le poète a imité.

Le plaiſir qu'on ſent à voir les imitations que les poètes ſavent faire, des objets qui auroient excité en nous des paſſions dont la réalité nous auroit été à charge, eſt un plaiſir pur : il n'eſt pas ſuivi des inconvénients dont les émotions ſérieuſes, qui auroient été cauſées par l'objet même, ſeroient accompagnées.

Voilà d'où procède le plaiſir que fait la *Poéſie* ; voilà encore pourquoi nous regardons avec contentement des peintures dont le mérite conſiſte à mettre ſous nos yeux des aventures ſi funeſtes, qu'elles nous auroient fait horreur ſi nous les avions vues véritablement. Une mort telle que la mort de Phèdre ; une jeune princeſſe expirante avec des convulſions affreuſes, en s'accuſant elle-même de crimes atroces, dont elle eſt punie par le poiſon, ſeroit un objet à fuir. Nous ſerions pluſieurs jours avant que de pouvoir nous diſtraire des idées noires & funeſtes qu'un pareil ſpectacle ne manqueroit pas d'empreindre dans notre imagination. La tragédie de Racine, qui nous préſente l'imitation de cet évènement, nous émeut & nous touche, ſans laiſſer en nous la ſemence d'une triſteſſe durable. Nous jouiſſons de notre émotion, ſans être alarmés par la crainte qu'elle ne dure trop long temps. C'eſt ſans nous attriſter réellement que la pièce de Racine fait couler des larmes de nos yeux ; & nous ſentons bien que nos pleurs finiront avec la repréſentation de la fiction ingénieuſe qui les fait couler. Il s'enſuit de là, que le meilleur poème eſt celui dont la lecture ou dont la repréſentation nous émeut & nous intéreſſe davantage. Or c'eſt à proportion des charmes de la *Poéſie* du ſtyle, qu'un poème nous intéreſſe & nous émeut. *Voyez donc* POÉSIE DU STYLE. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE DRAMATIQUE, *voyez* POÈME DRAMATIQUE.

POÉSIE ÉPIQUE, *voyez* POÈME ÉPIQUE.

* POÉSIE DES HÉBREUX, *Critique ſacrée.* Les pſeaumes, les cantiques, le livre de Job, paſſent pour être en vers : cela ſe peut ; mais nous ne le ſentons pas. Auſſi, malgré tout ce que les modernes ont écrit ſur la *Poéſie des hébreux*, la matière n'en eſt pas plus éclaircie, parce qu'on n'a jamais ſu & on ne ſaura jamais la prononciation de la langue hébraïque ; par conſéquent il n'eſt pas poſſible de ſentir ni l'harmonie des paroles de cette langue, ni la quantité des ſyllabes qui conſtituent ce que nous y nommons des vers. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(† Cette déciſion n'eſt-elle pas un peu trop tranchante, & peut-être aventurée ? Qu'il ne ſoit plus poſſible aujourd'hui de ſentir ni l'harmonie des paroles de la langue hébraïque, ni la quantité des ſyllabes qui conſtituent ce que nous y nommons des vers ; cela peut être : mais ſommes-nous pour cela ſans aucun moyen de nous aſſûrer de la réalité de la *Poéſie des hébreux ?* Sans feuilleter une immenſité de volumes, qu'on liſe ſeulement l'excellent ouvrage de Robert Lowth, *De ſacrâ Poeſi hebræorum* ; & je doute qu'on ne ſoit pas convaincu que les *hébreux* avoient une véritable *Poéſie*. Le ſavant évêque de Londres (car le mérite de l'auteur l'a élevé ſur ce ſiége) prouve qu'elle eſt mérrique ; que le ſtyle des pièces où il en montre l'exiſtence, eſt *poétique* par la hardieſſe des figures, par la magnificence des images de toute eſpèce, par l'éclat de la diction, par la grandeur des penſées, par la ſublimité des ſentiments ; & enfin que l'Ecriture ſainte renferme différentes ſortes de *poèmes*, élégies, *poèmes* didactiques, idylles, odes, *&c.*

Les amateurs de la ſaine érudition doivent ſe procurer cet ouvrage de Lowrh, troiſième édition imprimée à Oxford en 1765 in-8°. & y joindre celui du ſavant Michaëlis, qui ſont des Notes ſur les Leçons du docteur anglois : ce dernier écrit eſt auſſi imprimé in-8°. à Oxford en 1763. (*M.* BEAUZÉE.)

POÉSIE LYRIQUE, *Poéſie.* Parlons-en encore d'après M. Batteux. C'eſt une eſpèce de *Poéſie* toute conſacrée au ſentiment ; c'eſt ſa matière, ſon objet eſſenciel. Qu'elle s'élève comme un trait de flamme en frémiſſant ; qu'elle s'inſinue peu à peu & nous échauffe ſans bruit ; que ce ſoit un aigle, un papillon, une abeille ; c'eſt toujours le ſentiment qui la guide ou qui l'emporte.

La *Poéſie lyrique* en général eſt deſtinée à être miſe en chant ; c'eſt pour cela qu'on l'appelle

Digitized by Google

lyrique, & parce qu'autrefois, quand on la chantoit, la lyre accompagnoit la voix. Le mot *Ode* a la même origine ; il ſignifie *chant*, *chanſon*, *hymne*, *cantique*.

Il ſuit de là que la *Poéſie lyrique* & la Muſique doivent avoir entre elles un raport intime, fondé dans les choſes mêmes, puiſqu'elles ont l'une & l'autre les mêmes objets à exprimer ; & ſi cela eſt, la Muſique étant une expreſſion des ſentiments du cœur par les ſons inarticulés, la *Poéſie* muſicale ou *lyrique* ſera l'expreſſion des ſentiments par les ſons articulés, ou, ce qui eſt la même choſe, par les mots.

On peut donc définir la *Poéſie lyrique*, celle qui exprime le ſentiment dans une forme de verſification qui eſt chantante ; or comme les ſentiments ſont chauds, paſſionnés, énergiques, la chaleur domine néceſſairement dans ce genre d'ouvrage. De là naiſſent toutes les règles de la *Poéſie lyrique*, auſſi bien que ſes privilèges : c'eſt là ce qui autoriſe la hardieſſe des débuts, les emportements, les écarts ; c'eſt de là qu'elle tire ce ſublime qui lui appartient d'une façon particulière, & cet enthouſiaſme qui l'approche de la divinité.

La *Poéſie lyrique* eſt auſſi ancienne que le monde. Quand l'homme eut ouvert les ieux ſur l'univers, ſur les impreſſions agréables qu'il recevoit par tous ſes ſens, ſur les merveilles qui l'environnoient, il èleva ſa voia pour payer le tribut de gloire qu'il devoit au ſouverain bienfaiteur. Voilà l'origine des cantiques, des hymnes, dea odes, en un mot de la *Poéſie lyrique*.

Les païens avoient dans le fonda de leurs fêtes le même principe que les adorateurs du vrai Dieu. Ce fut la joie & la reconnoiſſance qui leur firent inſtituer des jeux ſolennels pour célébrer les dieux, auaquels ils ſe croyoient redevables de leur récolte. De là vinrent ces chants de joie qu'ils conſacroient au dieu des vendanges & à celui de l'amour. Si les dieux bienfeſants étoient l'objet naturel de la *Poéſie lyrique* : les héros, enfants des dieux, devoient naturellement avoir part à cette eſpèce de tribut ; ſans compter que leur vertu, leur courage, leurs ſervices rendus, ſoit à quelque peuple particulier ſoit à tout le genre humain, étoient des traits de reſſemblance avec la divinité. C'eſt ce qui a produit les poèmea d'Orphée, de Linus, d'Alcée, de Pindare, & de quelques autres, qui ont touché la lyre d'une façon trop brillante pour ne pas mériter d'être réunis dans un article particulier. *Voyez donc* ODE, POÈTE LYRIQUE.

Nous remarquerons ſeulement ici que c'eſt particulièrement aux poètes *lyriques* qu'il eſt donné d'inſtruire avec dignité & avec agrément : la *Poéſie* dramatique & fabulaire réuniſſent plus rarement ces deux avantages. L'ode fait reſpecter une divinité morale par la ſublimité des penſées, la majeſté des cadences, la hardieſſe des figures, la force des expreſſions ; en même temps elle prévient le dégoût par la brièveté, par la variété de ſes tours, & par le choix des ornements qu'un habile poète ſait employer à propos. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE ORIENTALE MODERNE, *Poéſie*. Les beaua-arts ont été long temps le partage des orientaua. Voltaire remarque que, comme les *Poéſies* du perſan Sady ſont encore aujourdhui dana la bouche des perſans, des turcs, & des arabes, il faut bien qu'elles ayent du mérite. Il étoit contemporain de Pétrarque, & il a autant de réputation que lui. Il eſt vrai qu'en général le bon goût n'a guère régné chez les orientaux : leurs ouvrages reſſemblent aux titrea de leura Souverains, dans leſquels il eſt ſouvent queſtion du ſoleil & de la lune. L'eſprit de ſervitude paroit naturellement ampoulé, comme celui de la liberté eſt nerveux, & celui de la vraie grandeur eſt ſimple. Ils n'ont point de délicateſſe, parce que lea femmes ne ſont point admiſes dana la ſociété. Ils n'ont ni ordre ni méthode, parce que chacun s'abandonne à ſon imagination dans la ſolitude où ils paſſent une partie de leur vie, & que leur imagination par elle-même eſt déréglée. Ils n'ont jamais connu la véritable Éloquence, telle que celle de Démoſthène & de Cicéron : qui auroit-on eu à perſuader en Orient ? des eſclaves ? Cependant ils ont de beaux éclats de lumière ; ils peignent avec la parole, & quoique les figures ſoient ſouvent giganteſques & incohérentes, on y trouve du ſublime. Voltaire ajoûte, pour le prouver, une traduction qu'il a faite en vers blancs d'un paſſage du célèbre Sady : c'eſt une peinture de la grandeur de Dieu ; lieu commun à la vérité, mais qui fait connoître le génie de la Perſe.

Il ſait diſtinctement ce qui ne fut jamais.
De ce qu'on n'entend point ſon oreille eſt remplie.
Prince, il n'a pas beſoin qu'on le ſerve à genoux ;
Juge, il n'a pas beſoin que ſa loi ſoit écrite.
De l'éternel burin de ſa préviſion,
Il a tracé nos traits dans le ſein de nos mères.
De l'aurore au couchant il porte le ſoleil ;
Il ſème de rubis les maſſes des montagnes.
Il prend deux gouttes d'eau : de l'une il fait un homme ;
De l'autre il arrondit la perle au fond des mers.
L'être, au ſon de ſa voix, fut tiré du néant.
Qu'il parle, & dans l'inſtant l'univers va rentrer
Dans les immenſités de l'eſpace & du vide :
Qu'il parle, & l'univers repaſſe en un clin d'œil
Des abimes du rien dans les plaines de l'être.

Voltaire, *Eſſai ſur l'Hiſtoire*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÉSIE PASTORALE, *voyez* PASTORALE, (POÉSIE.)

POÉSIE PROVENÇALE, *Poéſie.* La *Poéſie provençale* eſt le langage roman, & mérite un article à part.

Lorſque la langue latine fut négligée, les troubadours, les chanterres, les conteurs, les jongleurs de Provence, & enfin ceux de ce pays qui exerçoient ce qu'on y appeloit *la Science gaie*, commencèrent dès le temps de Hugues Capet à romaniſer & à courir la France, débitant leurs romans & leurs fabliaux, compoſés en langage roman : car alors les provençaux avoient plus d'uſage des Lettres & de la *Poéſie*, que tout le reſte des françois.

Ce langage roman étoit celui que les romains introduiſirent dans les Gaules après les avoir conquiſes, & qui, s'étant corrompu avec le temps par le mélange du langage gaulois qui l'avoit précédé, & du franc ou tudeſque qui l'avoit ſuivi, n'étoit ni latin, ni gaulois, ni franc, mais quelque choſe de mixte, où le romain pourtant renoit le deſſus, & qui pour cela s'appeloit toujours *Roman*, pour le diſtinguer du langage particulier & naturel de chaque pays, ſoit le franc, ſoit le gaulois ou celtique, ſoit l'aquitanique, ſoit le belgique ; car Céſar écrit que ces trois langues étoient différentes entre elles, ce que Strabon explique d'une différence qui n'étoit que comme entre divers dialectes d'une même langue.

Les eſpagnols ſe ſervent du mot de *Roman* au même ſens que nous ; & ils appellent leur langue ordinaire *romance*. Le roman étant donc plus univerſellement entendu, les conteurs de Provence s'en ſervirent pour écrire leurs contes, qui de là furent appelés *Romans*. Les Trouverres, allant ainſi par le monde, étoient bien payés de leurs peines, & bien traités des ſeigneurs qu'ils viſitoient, dont quelques-uns étoient ſi ravis du plaiſir de les entendre, qu'ils ſe dépouilloient quelquefois de leurs robes pour les en revétir.

Les provençaux ne furent pas les ſeuls qui ſe plurent à cet agréable exercice ; preſque toutes les provinces de France eurent leurs romanciers ; juſqu'à la Picardie, où l'on compoſoit des Servantois, pièces amoureuſes, & quelquefois ſatiriques. M. Huet obſerve qu'il eſt aſſez croyable que les italiens furent portés à la compoſition des romans par l'exemple des provençaux, lorſque les papes tinrent leur ſiège à Avignon ; & même par l'exemple des autres françois, lorſque les normands, & enſuite Charles, comte d'Anjou, frère de Saint Louis, prince vertueux & poète lui-même, firent la guerre en Italie : car les normands ſe méloient auſſi de la ſcience gaie.

Les poètes provençaux s'appeloient *Troubadours* ou *Trouverres*, & furent en France les princes de la Romancerie dès la fin du dixième ſiècle. Leur métier plut à tant de gens, que toutes les provinces de France eurent leurs trouvetres. Elles produiſirent, dans l'onzième ſiècle & dans les ſuivants, une grande multitude de romans en proſe & en vers ; & le préſident Fauchet parle de cent vingt ſept poètes qui ont vécu avant l'an 1300.

M. Rymer, dans ſa *Short view of tragedy*, dit que les auteurs italiens, comme Bembo, Speron Sperone, & autres, avouent que la meilleure partie de leur langue & de leur *Poéſie* vient de Provence ; & il en eſt de même de l'eſpagnol & de la plupart des autres langues modernes. Il eſt certain que Pétrarque, un des principaux & des grands auteurs italiens, ſeroit moins riche, ſi les poètes provençaux revendiquoient tout ce qu'il a emprunté d'eux. En un mot, toute notre *Poéſie* moderne vient des provençaux ; jamais on ne vit un goût ſi général parmi les Grands & le peuple pour la *Poéſie*, que dans ce temps-là pour la *Poéſie provençale* ; ce qui fait dire à Philippe Mouskes, un de leurs romanciers, que Charlemagne avoit fait une donation de la Provence aux poètes, pour leur ſervir de patrimoine.

M. Rymer ajoûte, qu'il inſiſte particulièrement ſur cet article, pour prévenir l'impreſſion que les moines de ce temps-là pourroient faire ſur les lecteurs, & ſur tout Roger Hoveden, qui nous aprend que le roi Richard I, qui avoit avec Geoffroy ſon frère demeuré dans pluſieurs Cours de Provence & aux environs, & avoit goûté la langue & la *Poéſie provençale*, achetoit des vers flatteurs à ſa louange pour ſe faire un nom, & faiſoit venir, à force d'argent, des chanteurs & des jongleurs de France, pour le chanter dans les rues ; & l'on diſoit partout qu'il n'avoit pas ſon pareil.

Il eſt faux que ces chanteurs & ces jongleurs vinſſent de France : les provinces dont ils venoient, étoient fiefs de l'Empire. Frédéric I avoit donné à Raimond Bérenger les comtés de Provence, de Forcalquier, & autres lieux voiſins, à titre de fief. Raimond, comte de Toulouſe, étoit le grand patron de ces poètes, & en même temps le protecteur des albigeois, qui alarmèrent ſi fort Rome, & qui coutèrent tant de croiſades pour les extirper. Guillaume d'Agoult, Albert de Siſteron, Rambaud d'Orange (nom que le duc de Savoie a fait revivre), étoient des poètes diſtingués. Tous les princes ligués en faveur des albigeois contre la France & le pape, encourageoient & protégeoient ces poètes. Or il eſt aiſé, par cet expoſé, de juger de la raiſon qui irritoit ſi fort les moines contre les chanteurs & les jongleurs, & qui leur faiſoit voir avec chagrin qu'ils euſſent une ſi grande familiarité avec le roi.

Le même Critique obſerve enſuite que, de toutes les langues modernes, la provençale eſt la première qui ait été propre pour la Muſique & pour la douceur de la rime ; & qu'ayant paſſé par

la Savoie au Montferrat, elle donna occaſion aux Italiens de polir leur langue & d'imiter la *Poéſie provençale*. Les conquêtes des anglois de ce côté-là & leurs alliances avec ceux de ces pays, leur procurèrent plus tôt encore la connoiſſance de la langue & de la *Poéſie des provençaux*; & ceux des anglois qui s'appliquèrent à la *Poéſie*, comme le Roi Richard, Savary de Maulcon, & Robert Groſſeteſte, trouvant leur propre langue trop rude, ſe portèrent aiſément à ſe ſervir de celle de Provence, comme étant plus douce & plus flexible. Chaucer a pris tous les termes *provençaux*, françois, & latins qu'il a pu trouver, & les a mêlés avec l'anglois après les avoir habillés à l'angloiſe.

On appeloit les poètes *provençaux*, *Troubadours*, *Jongleurs*, & *Chanterres*: ce dernier nom n'eſt pas étranger dans nos cathédrales. Roger Oveden rend le ſecond par *Joculatores* ou *Joueurs*, comme on pourroit traduire le premier par *Trompettes*. Mais les Troubadours s'appeloient auſſi *Trouverres*, comme qui diroit *Trouve-tréſor*. Les italiens les nomment *Trovatori*; le nom de *Jongleurs* leur venoit apparemment de quelque inſtrument de muſique (vraiſemblablement la harpe) alors en uſage, comme les latins & les grecs ſe nommoient *Poètes lyriques*. Du Verdier, Van Privas, & la Croix du Maine vous feront connoître les principaux poètes *provençaux*; je n'en indiquerai que deux ou trois d'entre les plus anciens.

Belvezer (Americ de) floriſſoit vers l'an 1203, & fit quantité de vers à la louange de ſa maîtreſſe, qui vivoit à la Cour de Rémond comte de Provence. Enſuite il devint amoureux d'une princeſſe de Provence qui s'appeloit *Barboſſe*: cette dame ayant été nommée abbeſſe d'un monaſtère, Belvezer en mourut de douleur en 1264, parce qu'il ne lui étoit plus permis de la voir. Il lui envoya, peu de temps avant ſa mort, un petit ouvrage intitulé, *Las amours de ſon ingrata*.

Arnaud de Meyrveilh, poète *provençal* du treizième ſiècle, entra au ſervice du vicomte de Béziers, & devint épris de la comteſſe de Burlas ſon épouſe. Comme il étoit très-bien fait de ſa perſonne, chantoit bien, & liſoit les romans en perfection, la comteſſe le traitoit avec beaucoup de bonté: enfin il s'enhardit à lui déclarer ſon amour, par un ſonnet intitulé *Las chaſtes prières* d'Arnaud; la comteſſe les écouta gracieuſement, & fit au poète des préſents conſidérables. Il mourut l'an 1220; Petrarque a fait mention de lui dans ſon *Triomphe de l'Amour*.

Arnaud de Courtignac, poète *provençal* du quatorzième ſiècle, devint amoureux d'une dame nommée *Ysnarde*, à la louange de laquelle il fit pluſieurs vers; mais n'ayant rien pu gagner ſur ſon eſprit, il alla voyager dans le Levant, afin de ſe guérir de ſa paſſion par l'abſence, & d'oublier une perſonne qui paroiſſoit prendre plaiſir à ſes peines. Il lui adreſſa un ouvrage intitulé, *Las ſuffrenſas d'amour*, & mourut à la guerre en 1354. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POESIA SATIRIQUA, *voyez* SATIRE.

POESIA DU STYLA, *voyez* STYLA, (POESIA DU.)

POESIE DU VARS. *Voyez* VARS (POESIA DU), car la lettre *P* eſt ſi chargée, qu'il faut permettre ces ſortes de renvois, pourvu qu'on n'ait pas oublié de les remplir. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(*N.*) POÈTE, ſ. m. *Belles-Lettres*. D'après l'idée qu'Homère nous donne de ſon art, & de l'eſtime qu'on y attachoit dans les temps qu'il a rendus célèbres, on voit que les *Poètes* étoient des philoſophes ou des théologiens, qui ſe donnoient pour inſpirés, & auxquels on croyoit que les dieux avoient révélé des ſecrets inconnus au reſte des hommes. Ainſi, lorſqu'ils faiſoient aux peuples des récits merveilleux, ou qu'ils expliquoient par des fables les phénomènes de la Nature, on ne demandoit pas où ils avoient pris cette ſcience myſtérieuſe: le chantre ou le devin ſe diſoit prêtre d'Apollon, favori des Muſes, confident de leur mère, la déeſſe Mémoire: que ne devoit-il pas ſavoir?

Ce ne fut que long temps après, & lorſque les peuples plus éclairés s'aperçurent que dans le génie des *Poètes* il n'y avoit rien de ſurnaturel, qu'à l'idée d'inſpiration ſuccéda celle d'invention & de fiction poétique. Mais alors même, en perdant le crédit de la prophétie, les *Poètes* ſurent conſerver le pouvoir de l'illuſion; & quoique reconnus pour des menteurs ingénieux, ils ſoutinrent leur perſonnage. De là ces formules d'invocation, d'inſpiration, & d'enthouſiaſme, qu'ils ne ceſsèrent d'affecter; de là ce ſtyle figuré, ce langage myſtérieux, qu'ils retinrent de leur ancienne divinſtion; de là cette élévatioo d'idees, cette majeſté de langage, qui leur fut néceſſaire pour imiter le dieu dont ils ſe diſoient les organes.

Du temps même d'Horace, on ne méritoit le nom de *Poète*, qu'autant qu'on avoit les moyens de remplir ce grand caractère:

Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
Magna ſonaturum, des nominis hujus honorem.

A meſure que l'amour du menſonge eſt devenu moins vif, & que le goût des arts & l'eſprit qui les juge a pris quelque teinte de Philoſophie, le rôle de *Poète* s'eſt modéré: l'Ode a perdu ſa vraiſemblance; l'Épopée, ſon merveilleux: ao don de feindre des chimères a ſuccédé le talent de peindre, d'embellir des réalités; l'enthouſiaſme s'eſt réduit à la chaleur d'une imagination ſage;

ment exaltée, d'une âme profondément émue; & l'Éloquence du *Poète* n'a plus différé de celle de l'orateur que par un peu plus de hardieſſe dans les tours & dans les images, par un peu plus de liberté & d'emphaſe dans l'expreſſion: en ſorte qu'il eſt plus vrai que jamais que, du côté de l'élocution, le talent de l'orateur & celui du *Poète* ſe touchent: *Eſt finitimus oratori Poeta: numeris adſtrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus ſocius ac penè par.* (Cic. de Orat.)

Mais tout réduit que nous ſemble à préſent l'ancien domaine du *Poète*, je ne penſe pas que, du côté de l'invention, celui de l'orateur ait jamais eu cette étendue illimitée, qui s'enfonce dans les poſſibles, & dans laquelle non ſeulement le vrai, mais le vraiſemblable, eſt compris. Il me ſemble donc que Cicéron a exagéré, lorſqu'il a dit de l'orateur comparé au *Poète*: *In hoc quidem certè prope idem, nullis ut terminis circumſcribat aut definiat jus ſuum.* (Ibid.)

Conſidérons ici le *Poète* à peu près comme Cicéron a conſidéré l'orateur; & pour nous former une idée de l'artiſte, remontons à celle de l'art.

Si je dis, comme Simonide, que la Peinture eſt une Poéſie muette, je crois la définir complètement: ſi je dis que la Poéſie eſt une peinture animée & parlante, *aurium pictura*, je ſuis encore fort au deſſous de l'idée qu'on en doit avoir.

C'eſt peu de préſenter ſon objet à l'eſprit, elle le rend ſans ceſſe comme préſent aux yeux, avec ſes traits & ſes couleurs; & cela ſeul l'égale à la Peinture.

Furor impius intùs,
Sæva ſedens ſuper arma, & centum vinctus ahenis
Poſt tergum nodis, fremet horridus ore cruento.
Virgile.

Rubens lui-même auroit-il mieux peint la Diſcorde enchaînée dans le temple de Janus?

La Peinture ſaiſit ſon objet en action, mais ne la préſente jamais qu'en repos. En exprimant ces vers de Virgile,

Illa vel intactæ ſegetis per ſumma volares
Gramina, nec teneras curſu læſiſſet ariſtas;

le peintre repréſentera Camille élancée ſur la pointe des épis, mais immobile dans cette attitude, au lieu qu'en Poéſie l'imitation eſt progreſſive & auſſi rapide que l'action même. La Poéſie n'eſt donc plus le tableau, mais le miroir de la nature.

Dans le miroir, les objets ſe ſuccèdent & s'effacent l'un l'autre. La Poéſie eſt comme un fleuve qui ſerpente dans les campagnes, & qui dans ſon cours répète à la fois tous les objets répandus ſur ſes bords. Il y a plus: cet eſpace que parcourt la Poéſie, eſt dans l'étendue ſucceſſive comme dans l'étendue permanente; ainſi, le même vers préſente à l'eſprit deux images incompatibles, les étoiles & l'aurore, le préſent & le paſſé:

Jamque rubeſcebat ſtellis Aurora fugatis.

Dans les exemples du tableau, du miroir, & du fleuve, on ne voit qu'une ſurface; la Poéſie tourne autour de ſon objet comme la Sculpture, & la préſente dans tous les ſens.

Elle fait plus que répéter l'image & l'action des objets; cette imitation fidèle, quelque talent, quelque ſoin qu'elle exige, eſt ſa partie la moins eſtimable: la Poéſie invente & compoſe; elle choiſit & place ſes modèles, arrange, aſſortit elle-même tous les traits dont elle a fait choix, oſe corriger la nature dans les détails & dans l'enſemble, donne de la vie & de l'âme aux corps, une forme & des couleurs à la penſée, étend les limites des choſes, & ſe fait des mondes nouveaux.

Dans cette manière de feindre, la Peinture la ſuit, mais de loin & dans ce qu'il y a de plus facile. Car ce n'eſt pas dans le phyſique, mais dans le moral, qu'il eſt difficile de rendre par la fiction, ce qui n'eſt pas, comme s'il étoit. *Non ſolum quæ eſſent, verumtamen quæ non eſſent, quaſi eſſent.* (Jul. Scal.) C'eſt là ce qui l'élève au deſſus de l'Éloquence & de tous les arts.

L'objet des arts eſt infini en lui-même: il n'eſt borné que par leurs moyens. Le modèle univerſel, la nature, eſt préſent à tous les artiſtes; mais le peintre, qui n'a que les couleurs, ne peut en imiter que ce qui tombe ſous les ſens de la vûe. Le pinceau de Vernet ne rendra jamais dans une tempête,

Clamorque virûm, ſtridorque rudentûm;

le Titien n'exprimera pas les parfums exhalés des cheveux de Vénus,

Ambroſiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravêre:

le muſicien, qui n'a que des ſons, ne peut rendre ce qui affecte le ſens de l'ouïe; & pour former ce tableau des effets de la lyre d'Orphée,

At cantu commota Erebi de ſedibus imis
Umbræ ibant tenues,

l'harmonie appellera la pantomime à ſon ſecours. Ainſi, les arts ſont obligés de ſe réunir pour faire face à la Poéſie. Mais ni aucun des arts, ni tous les arts enſemble n'imiteront ce qu'elle exprime. Elle ſeule pénètre au fonds de l'âme, & en dévelope à nos yeux les replis. Ni

Digitized by Google

les douces gradations des ſentiments, ni les violens accès de la paſſion ne lui échapent. Les degrés d'élévation & de ſenſibilité, d'énergie & de reſſort, de chaleur & d'activité, qui varient & diſtinguent les caractères à l'infini; toutes ces qualités, dis-je, & les qualités oppoſées ſont exprimées par la Poéſie. La même vertu, le même vice, la même paſſion a mille nuances dans la nature; la Poéſie a mille couleurs pour graduer toutes ces nuances. C'eſt peu d'être auſſi variée, auſſi féconde que la nature même; la Poéſie compoſe des âmes, comme la Peinture imagine des corps: c'eſt un aſſemblage de traits pris çà & là de différents modèles, & dont l'accord fait la vraiſemblance. Les perſonnages ainſi formés, elle les oppoſe & les met en action: action plus vive, plus touchante qu'on ne la voit dans la nature; action variée dans ſon unité, ſoutenue dans ſa durée, liée dans toutes ſes parties, & ſans ceſſe animée dans ſes progrès par les obſtacles & les combats.

C'eſt ici ſurtout que l'art de l'orateur me ſemble le céder à celui du *Poète*. Inſtruire, intéreſſer, émouvoir, ſont leur objet commun: mais la tâche de l'orateur eſt de perſuader la vérité; celle du *Poète*, le menſonge, & le menſonge connu pour tel. L'un, pour remuer ſon auditoire, a des intérêts ſérieux, réels, & préſents; l'autre n'a que des fables ou des ſouvenirs éloignés: l'un, ſi j'oſe le dire, produit ſes effets avec des corps, & l'autre avec des ombres.

Que Cicéron ſerre dans ſes bras, en préſence des juges, Flaccus ſon ami, ſon bienfaiteur, & ſon client, & qu'il le baigne de ſes larmes; il en fera répandre, rien de plus naturel. Qu'il preſſe dans ſon ſein le fils de Flaccus encore enfant; que dans ſes bras il le préſente aux juges, & qu'il s'écrie d'une voix déchirante, *Miſeremini familiæ, Judices, miſeremini fortiſſimi patris, miſeremini filii;* l'attendriſſement, la douleur dont il eſt pénétré, paſſera dans toutes les âmes: & voilà le dernier effort de l'art oratoire. Mais qu'avec le fantôme d'Oreſte & de Pilade, d'Andromaque & d'Aſtianax, le *Poète* obtienne le même effet, & un effet plus grand: voilà le merveilleux de l'art du *Poète*; & il ſeroit incompréhenſible, ſi l'on ne ſavoit pas quel eſt ſur nous l'empire de l'imagination, une fois frapée & ſéduite.

Ce fut pour donner à l'imitation tous les dehors de la réalité, qu'on inventa le genre dramatique, où tout n'eſt pas illuſion comme dans un tableau, où tout n'eſt pas vrai comme dans la nature, mais où le mélange de la fiction & de la vérité produit cette illuſion tempérée qui fait le charme du ſpectacle. Il eſt faux que l'actrice que je vois pleurer & que j'entends gémir, ſoit Ariane; mais il eſt vrai qu'elle pleure & gémit: mes yeux & mes oreilles ne ſont pas trompés; tout ce qui les frape eſt réel; l'illuſion n'eſt que dans ma penſée. Tel eſt l'art de la Poéſie dramatique, le plus ſéduiſant, le plus ingénieux de tous les arts d'imitation.

Ainſi, me dira-t-on, ſi l'Éloquence a pour elle toute la force de la vérité, au moins peut-elle reprocher à la Poéſie d'y ſuppléer par tous les charmes du menſonge. Oui, j'en conviens; mais quel que ſoit réciproquement l'avantage de leurs moyens, il ſera toujours vrai que la mobilité, la ſoupleſſe, la force d'imagination, qui demandent les transformations du Poète pour revêtir à chaque inſtant un nouveau caractère, & dans la même ſcène des caractères oppoſés; que le génie pour les créer, les combiner, & les faire agir comme dans la nature même; que cette faculté de concevoir, de combiner un grand deſſein, de conduire une action vaſte, & d'en graduer l'intérêt, ſont réſervés au *Poète*: & le talent de produire dans ſon enſemble & dans ſes détails Cinna, Britannicus, Zaïre, le Miſanthrope ou le Tartufe, me ſemble encore ſupérieur au talent de tirer d'un ſujet oratoire tous les moyens de perſuaſion, d'émotion, dont il eſt ſuſceptible, au talent, dis-je, tout merveilleux qu'il eſt, de compoſer ou la harangue pour la couronne, ou le plaidoyer pour Milon, ou l'oraiſon funèbre de Condé.

Mais l'illuſion poétique n'eſt pas toujours ſoutenue par le preſtige de l'action théâtrale; & la Poéſie épique étoit au comble de ſa gloire avant l'invention du drame: alors ce fut au don qu'elle eut de captiver l'imagination & l'oreille, qu'elle dut ſes premiers ſuccès.

Les grecs, ce peuple doué d'un goût exquis dans la recherche des voluptés de l'âme, ce peuple qui, dans tous les arts dont les ouvrages ont pu ſe conſerver, nous a laiſſé des modèles parfaits, & qui vraiſemblablement n'excelloit pas moins dans les arts dont le temps a détruit les monuments fragiles; ce peuple, ingénieux en tout, s'étoit fait, comme par inſtinct, une langue à la fois harmonieuſe & imitative, dont les ſons, les nombres, les accents donnoient aux mots le caractère des choſes, & diſpoſoient l'âme, par l'émotion de l'oreille, à recevoir plus vivement l'impreſſion de la penſée, de l'image, ou du ſentiment.

Græcis ingenium, græcis dedit ore rotundo
Muſa loqui, præter laudem nullius avaris.
Hor.

Les latins imitèrent les grecs en cela comme en toute choſe; & leur langue, ſous la plume des grands écrivains, ſe polit, ſe perfectionna, devint flexible & harmonieuſe au point de nous laiſſer douter ſi Homère, Platon, Démoſthène, ont eu pour l'oreille plus de charme que Virgile & que Cicéron.

Les langues modernes, dans leur naiſſance,

Digitized by Google

n'avoient conſulté ni la nature pour la peindre, ni les langues anciennes pour les imiter. Elles ſe ſont dégroſſies avec l'eſprit & les mœurs des peuples; quelques-unes même ont acquis de la ſoupleſſe & du liant, de la nobleſſe & de l'élégance, mais peu de choſe du côté du nombre. Et quand même le vers métrique des anciens mériteroit d'être regardé comme une forme eſſenciellement inhérente à leur Poéſie, nos vers rhythmiques ſeroient encore loin d'avoir le même droit. *Voyez* VERS.

Mais ſi la Poéſie peut ſe paſſer de la meſure & de la rime, peut-elle ſe paſſer de même du charme de la fiction? Je réponds d'abord que, pour corriger, embellir, animer la nature, pour ennoblir la vérité par le mélange du merveilleux, le *Poëte* eſt ſouvent obligé de feindre: ainſi, la fiction eſt la compagne de la Poéſie. Mais en doit-elle être la compagne aſſidue? ou plus tôt la Poéſie eſt elle l'alliance indiſſoluble de la fiction & de la vérité? C'eſt demander ſi la nature, dans ſa réalité, n'eſt jamais aſſez belle, aſſez intéreſſante pour mériter d'être ſimplement & fidèlement exprimée. Le don de feindre eſt un talent eſſenciel au *Poëte*, par la raiſon qu'il peut avoir à chaque inſtant beſoin d'embellir ſon objet; mais la fiction n'eſt pas eſſencielle à la Poéſie, par la raiſon que l'objet qu'elle imite peut n'avoir pas beſoin d'être embelli. Celui qui le premier a imaginé que le ſoleil ſe plongeoit dans l'onde, & alloit ſe repoſer dans le ſein de Thétis après avoir rempli ſa carrière, a eu ſans doute une idée très-poétique: mais celui qui, avec les couleurs de la nature, auroit peint le premier le ſoleil couchant, à demi plongé dans des nuages d'or & de pourpre, & laiſſant voir encore au deſſus de ces vagues enflammées la moitié de ſon globe éclatant; celui qui auroit exprimé les accidents de ſa lumière ſur le ſommet des montagnes, & le jeu de ſes rayons à travers le feuillage des forêts, tantôt imitant les couleurs de l'arc-en ciel, tantôt les flammes d'un incendie; celui-là, je crois, auroit pu dire auſſi, *Je ſuis Poëte*, quoiqu'il ne fût dans aucune des deux claſſes que nous aſſigne Scaliger: *Aut addit fida veris, aut fidis vera imitatur.* *Voyez* FICTION.

Enfin, ſoit que la Poéſie emploie le menſonge, ou la vérité pure, ou l'un & l'autre mêlés enſemble, quel eſt le but qu'elle ſe propoſe? Il faut l'avouer; le plaiſir. S'il eſt vicieux, il la déshonore, s'il eſt vertueux, il l'ennoblit; s'il eſt pur, ſans autre utilité que d'adoucir de temps en temps les amertumes de la vie, de ſemer les fleurs de l'illuſion ſur les épines de la vérité, c'eſt encore un bien précieux.

Horace diſtingue dans la Poéſie l'agrément ſans utilité, & l'utilité ſans agrément: l'un peut ſe paſſer de l'autre, je l'avoue; mais cela n'eſt pas réciproque, & le poème didactique même a beſoin de plaire pour inſtruire avec plus d'attrait. Mais qu'à l'aſpect des merveilles de la Nature, plein de reconnoiſſance & d'amour, le génie, aux ailes de flamme, s'élance du ſein de la Divinité; qu'ami paſſionné des hommes, il conſacre ſes veilles à la noble ambition de les rendre meilleurs & plus heureux; que dans l'âme héroïque du *Poëte* l'enthouſiaſme de la vertu ſe mêle à celui de la gloire: c'eſt alors que la Poéſie eſt un culte, & que le *Poëte* s'élève au rang des bienfaiteurs de l'humanité.

L'idée que j'attache à la Poéſie eſt donc celle d'une imitation en ſtyle harmonieux, tantôt fidèle, tantôt embellie de ce que la nature, dans le phyſique & dans le moral, peut avoir de plus capable d'affecter, au gré du *Poëte*, l'imagination & le ſentiment.

De l'idée que je viens de donner de la Poéſie en général, dérive naturellement celle qu'on doit ſe former du *Poëte*; & par l'objet qu'il ſe propoſe, on peut juger, & des talents dont il a beſoin d'être doué, & des études qui lui ſont propres.

Les trois facultés de l'âme d'où réſultent tous les talents littéraires, ſont l'eſprit, l'imagination, & le ſentiment; & dans leur mélange, c'eſt le plus ou le moins de chacune de ces facultés qui produit la diverſité des génies.

Dans le *Poëte*, c'eſt l'imagination & le ſentiment qui dominent: mais ſi l'eſprit ne les éclaire, ils s'égarent bientôt l'un & l'autre. L'eſprit eſt l'œil du génie, dont l'imagination & le ſentiment ſont les ailes.

Toutes les qualités de l'eſprit ne ſont pas eſſencielles à tous les genres de Poéſie; il n'y a que la pénétration & la juſteſſe dont aucun d'eux ne peut ſe paſſer. L'eſprit faux gâte tous les talents, l'eſprit ſuperficiel ne tire avantage d'aucun.

Tout n'eſt pas image & ſentiment dans un Poème. Il y a des intervalles où la penſée brille ſeule & de ſon éclat: il faut même ſe ſouvenir que la plus belle image n'en eſt que la parure; & lors même que la penſée eſt colorée par l'imagination ou animée par le ſentiment, elle nous frape d'autant plus qu'elle eſt plus ſpirituelle, c'eſt à dire, plus vive, plus finement ſaiſie, & d'une combinaiſon à la fois plus juſte & plus nouvelle dans ſes raports. L'eſprit n'eſt donc pas moins eſſencial au *Poëte* qu'au philoſophe, à l'hiſtorien, à l'orateur.

Mais chacune des qualités de l'eſprit a ſon genre de Poéſie où elle domine: par exemple, la fineſſe a l'Épigramme; la délicateſſe, l'Élégie & le Madrigal; la légèreté, l'Épitre familière, la naïveté, la Fable; l'ingénuité, l'Idylle; l'élévation, l'Ode, la Tragédie, l'Épopée.

Il eſt des genres qui demandent pluſieurs de ces qualités réunies: la Comédie, par exemple, exige à la fois la ſagacité, la pénétration, la force, la profondeur, la légèreté, la fineſſe. La Tragédie & l'Épopée ne demandent pas moins de profondeur que d'élévation, & de force que d'éten-

Digitized by Google

due. *Voyez* IMAGINATION, INVENTION, GÉNIE, PATHÉTIQUE, *&c.*

Un don qui n'eſt guère moins eſſenciel au *Poète* que ceux de l'eſprit & de l'âme, c'eſt une oreille délicate. Celui à qui le ſentiment de l'harmonie eſt inconnu, doit renoncer à la Poéſie. (*Voyez* HARMONIE DE STYLE.) Mais tous ces talents réunis, ou périroient de sécheresſe, ou ne produiroient que des fruits ſauvages, s'ils n'étoient pas nourris, fécondés par l'étude.

Ici, comme dans tous les arts, la première étude eſt celle de ſoi-même. Si l'imagination ſe frape, ſi le cœur s'affecte aiſément, s'il y a de l'une à l'autre une correſpondance mutuelle & rapide; ſi l'oreille a pour le nombre & l'harmonie une délicateſſe ſenſible; ſi l'on eſt vivement touché des beautés de la Poéſie; ſi l'âme, échauffée à la vûe des grands modèles, ſe ſent élevée au deſſus d'elle-même par une noble émulation; ſi, dès qu'on a conçu l'idée eſſencielle & primitive d'un ſujet, on la voit au dedans de ſoi-même ſe développer, ſe colorer, s'animer, & devenir féconde; ſi l'on éprouve ce beſoin, cette impatience de produire qui vient de l'abondance & de la chaleur des eſprits; ſi l'on ſaiſit facilement le raport des idées abſtraites avec les objets ſenſibles, dont elles peuvent revêtir les couleurs, ou plus tôt ſi ces idées naiſſent dans l'eſprit revêtues de ces images; ſi les objets ſe préſentent d'eux-mêmes ſous la face la plus intéreſſante, la plus favorable à la peinture; ſi, ſurtout, à l'idée d'un objet pathétique, les ſentiments naiſſent en foule & ſe preſſent dans l'âme; impatients de ſe répandre, on peut ſe croire né *Poète*:

Huic Muſæ indulgent omnes, hunc poſcit Apollo.
Vida.

A moins de ces diſpoſitions naturelles, on fera peut-être des vers pleins d'eſprit, mais dénués de Poéſie.

A l'étude de ces moyens perſonnels doit ſuccéder l'étude des moyens étrangers. L'inſtrument de la Poéſie c'eſt la langue: & ſi tout homme qui ſe mêle d'écrire doit commencer par bien connoître les règles, le génie, & les reſſources de la langue dans laquelle il écrit; cette connoiſſance eſt encore mille fois plus néceſſaire au *Poète*, dans les mains duquel la langue doit avoir la docilité de la cire, à prendre la forme qu'il voudra lui donner. Les variétés, les nuances du ſtyle ſont infinies, & leurs degrés inappréciables. Le goût, ce ſentiment délicat de ce qui doit plaire ou déplaire, eſt ſeul capable de les ſaiſir. Or le goût ne s'enſeigne point; il s'aquiert par l'uſage fréquent du monde, par l'étude aſſidue & méditée du petit nombre de bons écrivains; encore ſuppoſe-t-il une fineſſe de perception qui n'eſt pas donnée à tous les hommes: la nature fait l'homme de génie, & commence l'homme de goût.

Comme elle eſt le premier modèle & le grand livre du *Poète*, c'eſt elle ſur-tout qu'il lui importe d'étudier, & l'objet le plus intéreſſant qu'elle préſente à l'homme, c'eſt l'homme même. Mais dans l'homme, il y a l'étude de la nature, celle de l'habitude, celle de l'habitude & de la nature combinée, ou, ſi l'on veut, de la nature modifiée par les mœurs. *Voyez* MŒURS.

Le phyſique a deux branches comme le moral; la ſimple nature, & la nature modifiée par les arts.

Le tableau de la nature phyſique eſt lui ſeul d'une richeſſe, d'une variété, d'une étendue à occuper des ſiècles d'étude: mais tous les détails n'en ſont pas favorables à la Poéſie; tous les genres de Poéſie ne ſont pas ſuſceptibles des mêmes détails. Ainſi, le *Poète* n'eſt pas obligé de ſuivre les pas du naturaliſte. On exige encore moins de lui les méditations du phyſicien & les calculs de l'aſtronome. C'eſt à l'obſervateur à déterminer l'attraction & les mouvements des corps céleſtes; c'eſt au *Poète* à peindre leur balancement, leur harmonie, & leurs immuables révolutions. L'un diſtinguera les claſſes nombreuſes d'êtres organiſés qui peuplent les élémens divers; l'autre décrira, d'un trait hardi, lumineux, & rapide, cette échelle immenſe & continue, où les limites des règnes ſe confondent, où tout ſemble placé dans l'ordre conſtant & régulier d'une gradation univerſelle, entre les deux limites du fini, & depuis le bord de l'abime qui nous ſépare du néant, juſqu'au bord de l'abime oppoſé qui nous ſépare de l'être par eſſence. Les reſſorts de la nature & les lois qui règlent ſes mouvements, ne ſont pas de ces objets qu'il eſt aiſé de rendre ſenſibles; & la Poéſie peut les négliger. Les cauſes l'intéreſſent peu; c'eſt aux effets qu'elle s'attache. Tandis que le phyſicien analyſe le ſon & la lumière, le *Poète* fera donc entendre à l'âme l'exploſion du tonnerre & ces longs retentiſſements qui ſemblent de montagne en montagne annoncer la chute du monde. Il lui fera voir le feu bleuâtre des éclairs ſe briſer en lames étincelantes, & fendre à ſillons redoublés cette maſſe obſcure de nuages qui ſemble affaiſſer l'horizon. Tandis que l'un tâche d'expliquer l'émanation des odeurs, l'autre rend ce phénomène viſible à l'eſprit, en feignant que les zéphyrs agitent dans l'air leurs ailes humectées des larmes de l'aurore & des doux parfums du matin. Que le confident de la nature développe le prodige de la greffe des arbres, c'eſt aſſez pour Virgile de l'exprimer en deux beaux vers:

Exit ad cælum, ramis felicibus, arbos,
Miraturque novas frondes & non ſua poma.

On voit, par ces exemples, que les études du *Poète* ne ſont pas celles du philoſophe. Celui-ci étudie la nature pour la connoître; & celui-là, pour l'imiter: l'un veut expliquer, & l'autre veut

peindre. Il faut avouer cependant que, ſi les profondes recherches du philoſophe ne ſont pas eſſencielles au *Poète*, au moins lui ſeroient-elles d'une grande utilité ; & celui que la nature a lnitié dans ſes myſtères, aura toujours, ſur des hommes ſuperficiellement inſtruits, un avantage prodigieux. La Phyſique eſt à la Poéſie ce que l'Anatomie eſt à la Peinture : elle ne doit pas s'y faire trop ſentir ; mais revêtue des grâces de la fiction, elle y joint le charme de la vérité.

La ſimple nature eſt donc pour la Poéſie une mine abondante ; la nature modifiée par l'induſtrie n'a pas moins de quoi l'enrichir.

La théorie de l'Agriculture, des Méchaniques, de la Navigation, tous les arts de décoration, d'agrément, & tous ceux des arts utiles dnnt les détails ont quelque nobleſſe, peuvent contribuer à la collection des lumières du *Poète*. Il doit en être aſſez inſtruit pour en tirer à propos des images, des comparaiſons, des deſcriptions même, s'il y eſt amené.

Nulla ſit ingenio quam non liberavit artem.

Vida.

C'eſt par là qu'on évite la sèchereſſe & la ſtériliré dans les choſes les plus cnmmunes, & qu'on peut être neuf en un ſujet qui paroît uſé.

Tantum de medio ſumptis accedit honoris.

Horat.

Dans l'étude de la nature modifiée eſt compriſe celle des productions de l'eſprit, de ſes dèvelopements, & de ſes progrès en Éloquence, en Morale, en Poéſie, *&c.*

Que l'étude des *Poètes* ſoit eſſencielle à un *Poète*, c'eſt ce qui n'a pas beſoin de preuve :

Hinc pectore numen
Concipiunt vates.

Mais on n'eſt pas aſſez perſuadé que les philoſophes, les orateurs, les hiſtoriens profonds, que Tacite, Platon, Montaigne, Démoſthène, Maſſillon, Boſſuet, & ce Paſchal qui ne ſavoit pas combien il étoit *Poète* lorſqu'il mépriſoit la Poéſie, en ſont eux-mêmes des ſources inépuiſables. Il eſt cependant bien aiſé de reconnoître, à la plénitude & à l'abondance des ſentiments & des idées, un *Poète* nnurri de ces études. Il en eſt une ſurtout, que j'appelle la compagne du travail & la nourrice du génie ; c'eſt la lecture habituelle de quelque auteur excellent, dont le ſtyle & la couleur ſoient analogues au ſujet que l'on traite. D'une ſéance à l'autre, l'âme ſe dérange par le mouvement & la diſſipation : il faut la remonter au ton de la nature ; & l'auteur que je conſeille de lire eſt comme un inſtrument ſur lequel on prélude avant de chanter.

Il y a des moments de langueur où le génie ſemble épuiſé ;

Credas penitùs migraſſe Camenas :

Vida.

on ſe perſuade qu'il eſt prudent d'attendre alors dans le repos que le feu de l'imagination ſe rallume ;

Adventumque dei & ſacrum expellare calorem :

Ibid.

on ſe trompe ; cet abandon de ſoi-même ſe change en habitude, & l'âme inſenſiblement s'accoutume à une lâche oiſiveté. Il faut avoir recours à des études qui raniment la vigueur du génie ; & lorſque par cette nourriture il aura réparé ſes forces, le déſir de produire va bientôt l'exciter avec de nouveaux aiguillons.

La Théologie des Philoſophes eſt encore un champ vaſte & ferrile où le génie peut moiſſonner. On diſtingue les fictions qui ont pris naiſſance au ſein de la Philoſophie ; on les diſtingue des fables vulgaires, à la juſteſſe des raports, & à certain air de vérité que celles-ci n'ont jamais. La raiſon même applaudit, dans les poèmes de Virgile, toutes les fables qu'il a empruntées d'Épicure, de Pythagore, & de Platon. L'imagination ſe repoſe avec délices ſur un merveilleux plein d'idées ; elle gliſſe avec dédain ſur un menſonge vide de ſens.

Que l'on compare dans Homère la chaîne d'or attachée au trône Jupiter, la ceinture de Vénus, l'allégorie des prières, l'ordre que le dieu Mars donne à la Terreur & à la Fuite d'atteler ſon char ; que l'on compare, dis-je, le plaiſir pur & plein que nous cauſent ces belles idées, ces idées philoſophiques, avec l'impreſſion foible & vague que fait ſur nous la parole accordée aux chevaux d'Achille, le préſent qu'Éole fait à Ulyſſe des vents enfermés dans une outre, le ſoin que prend Minerve de prolonger la première nuit que ce héros, à ſon retour, paſſe avec Pénélope ſa femme, *&c* : on ſentira combieo la vérité donne de valeur au menſonge, & eombien la feinte eſt puérile, inſipide, lorſqu'elle n'eſt pas fondée en raiſon. Je l'ai déja dit, & je le répéterai ſouvent, plus un *Poète*, à génie égal, ſera philoſophe, plus il ſera *Poète*.

Le plan d'études que je viens de tracer, propoſé à un ſeul homme, ſeroit ſans doute effrayant, quoique notre ſiècle ait l'exemple d'un génie qui l'a rempli. Mais on a dû voir que, pour éviter la diſtribution des études, j'ai ſuppoſé le *Poète* univerſel. Il eſt évident que celui qui ſe renferme dans le genre de l'Églogue n'a pas beſoin des études relatives à l'Épopée. Je parle donc en

Digitized by Google

général ; & je laiſſe à chacun le ſoin de choiſir l'eſpèce d'aliment qui convient à la nature de ſon génie :

Atque tuis prudens genus elige viribus aptum.
Vida.

J'obſerverai ſeulement qu'il en eſt des connoiſſances du *Poète* comme des couleurs du peintre, qui doivent être ſur la palette avant qu'il prenne le pinceau. C'eſt par un recueil beaucoup plus ample que le ſujet ne l'exige, qu'il ſe met en état de le maîtriſer & de l'agrandir. Le plus beau ſujet, réduit à ſa ſubſtance, eſt peu de choſe ; il ne s'étend, ne s'embellit que par les lumières du *Poète* ; & dans une tête vide, il périra comme le grain jeté ſur le ſable ; au lieu que, dans une imagination pleine & féconde, un ſujet qui ſembloit ſtérile ne devient que trop abondant ; & cet excès, dans un homme de goût ne fût-il pas tout à fait ſans danger, il ſeroit encore vrai qu'à l'égard de l'eſprit rien n'eſt pire que l'indigence.

Illi qui tument & abundantiâ laborant, plus habent furoris, ſed etiam corporis. Semper autem ad ſanitatem proclivius eſt quod poteſt detractione curari. Illi ſuccurri non poteſt, qui ſimul & inſanit & deficit. Senec. (*M.* MARMONTEL.)

Obſervation ſur ce qui conſtitue véritablement le Poète.

Ce nom ne doit pas être donné indifféremment à tous ceux qui font des vers :

. . . *Neque enim concludere verſum*
Dixeris eſſe ſatis.
Horace, *Serm. I.* 4.

On n'eſt pas plus *Poète* pour dire des choſes communes en vers, qu'on n'eſt orateur quand on parle en converſation. Il faut n'avoir aucune teinture des connoiſſances relatives aux objets de goût, pour s'imaginer que des idées triviales & que chacun peut avoir tous les jours, aquièrent de la beautés & du prix, lorſqu'on les aſſujettit aux règles de la verſification : c'eſt plus tôt tout le contraire. Un langage auſſi extraordinaire que l'eſt celui des muſes, demande néceſſairement des idées ou des ſentiments extraordinaires, qui rendent raiſon de ce qu'on ne s'exprime pas comme de coutume.

Après cela, il ne faut pas placer le caractère du *Poète* dans l'art d'ornet un diſcours par des vers bien faits & harmonieux ; il conſiſte dans l'art de faire de vives impreſſions ſur l'eſprit & ſur le cœur, en prenant une route différente de celle du langage ordinaire. « Arranger des mots & des » ſyllabes conformément à certaines lois, c'eſt, » dit Opitz, la moindre qualité du *Poète*. Il » doit être ὑφαντασιωτατος, c'eſt à dire, abon- » der en idées ſublimes & en inventions ingé- » nieuſes ; ſon eſprit doit être capable de prendre » l'eſſor le plus élevé, de ſaiſir ce que les objets » ont d'intéreſſant, & de le peindre avec force ; » ſans quoi il rampe & ſe traîne dans la pouſ- » ſière. (Opitz, *Sur la Poèſie allemande*) ». Horace penſoit de même, lorſqu'il ne reconnoiſſoit pour *Poète* que celui-ci ;

Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
Magna ſonaturum.

Aſſûrément le langage poétique s'éloigne ſi fort du langage ordinaire & donne dans un tel enthouſiaſme, qu'on a eu raiſon de l'appeler le *Langage des dieux* : auſſi faut-il qu'il prenne ſa ſource dans une ſorte d'inſpiration ſecrète, qui n'eſt autre choſe que le génie ou le talent naturel de la Poeſie. On a lieu de croire que la Danſe, la Muſique, le Chant, & la Poéſie remontent à une ſource commune. Ainſi, le meilleur moyen d'arriver à la découverte du génie poétique, c'eſt de nous rappeler l'origine la plus vraiſemblable qu'on puiſſe attribuer à ces différents arts. (*Voyez* VERS, MUSIQUE, CHANT, DANSE.) Nous pourrons en inférer d'où eſt né le langage poétique, & comment l'on s'eſt aviſé de meſurer ſes paroles pour changer les diſcours en chants. Afin de ſaiſir le lien qui unit ces trois arts dès leur naiſſance, il faut conſidérer qu'il s'élève quelquefois dans l'âme des idées ou des ſentiments qui, tantôt par leur vivacité, tantôt par une douceur inſinuante mais victorieuſe, quelquefois par certaine grandeur qu'elles tirent de la Religion ou de la Politique, s'emparent ſi puiſſamment de toutes nos facultés, qu'il en réſulte un enthouſiaſme doux ou véhément, dans lequel les paroles coulent comme un torrent & s'arrangent tout autrement que dans le calme de la vie commune. Celui qui eſt ſuſceptible de ces impreſſions, & que la nature a en même temps organiſé de manière à ſentir les fineſſes dont l'oreille juge, voilà le *Poète* né.

Ainſi, le fonds du génie poétique ne peut être placé que dans une extrême ſenſibilité de l'âme, aſſociée à une vivacité extraordinaire d'imagination. Les impreſſions agréables ou déſagréables ſont ſi fortes dans le *Poète*, qu'il s'y livre tout entier, fixe ſon attention ſur ce qui ſe paſſe au dedans de lui, & donne un libre cours à l'expreſſion des ſentiments qu'il éprouve : alors il oublie tous les objets qui l'environnent, pour ne s'occuper que de ceux que ſon imagination lui préſente & qui ſemblent agir ſur ſes ſens même. Il entre dans cet enthouſiaſme qui, ſuivant l'eſpèce du ſentiment qui le produit, montre ſa véhémence ou ſa douceur, tant par le ton de la voix que par le flux des termes.

Mais à ce vif ſentiment ſe joint une force extraor-

Digitized by Google

dinaire d'imsginstion, dont le caractère varie ſuivant le génie particulier du *Poète* : il juge de tout d'une façon qui lui eſt propre ; il n'aperçoit dans l'objet que ce qui l'intéreſſe ; il découvre des raports & des points de vûe, que tout autre ou que lui-même, de ſang froid, n'auroit jamais découverts.

Le récit des exploits que les grecs avoient faits au ſiège de Troie, fit ſur l'âme d'Homère de ſi fortes impreſſions, que tout ſon génie en fut comme embraſé. Il employa cette force extraordinaire dont la nature avoit doué ſon eſprit, & la conſacra à dépeindre, de la manière la plus expreſſive, ces exploits dont il étoit charmé : il monta ſon imaginstion, de manière qu'elle mettoit ſous ſes ieux les grands hommes qui s'étoient ſignalés dans les champs troyens ; il ſe tranſporta lui-même dans ces champa ; il vit l'éclat des armes, il entendit leur bruit ; &, placé au milieu de ces combats, il fut en état d'en décrire toutes les circonſtances, comme s'il en avoit été effectivement le témoin. Il ſe transformoit dans les principaux perſonnages ; il etoit lui-même Achille ou Hector, tandis qu'il feſoit parler ou agir ces guerriers ; il entroit dans les tranſports de leurs paſſions, & les exhaloit auſſi vivement qu'ils l'euſſent fait. Il paſſoit avec facilité du parti des grecs à celui des troyens ; il partageoit leurs dangers, leurs craintes, leurs eſpérances ; il étoit en un mot partout, il jouoit tous les rôles, & feſoit tous les perſonnages avec un égal ſuccès. Quand ſon âme avoit éprouvé ces ſituations différentes, il naiſſoit en lui-même un déſir ardent de les communiquer à d'autres, de les pénétrer des mêmes ſentiments dont il étoit rempli, de les convaincre pleinement de leur importsnce : il suroit voulu raſſembler toutes les tribus des grecs, & les jeter dans l'enthouſiaſme qui le dominoit. Ce déſir étoit le principe d'une nouvelle inſpirstion, & il prenoit le ton d'un homme qui dit les choſes les plus importantes, & qui les dit à la nation qui s le plus d'intérêt à les entendre.

Ces qusllités, le feu de l'imagination, la vivacité du ſentiment, & le penchant irréſiſtible à mettre les sutres dans les ſituations où l'on ſe trouve, ſont donc les éléments du génie poétique ; mais quelquefois auſſi ce ſont des principes d'ecarts & d'extravagances, quand ils ne ſont pas réglés par un jugement ſain, psr un diſcernement exact, par une force d'eſprit ſuffiſante pour ſe bien connoître ſoi-même & les circonſtances dans leſquelles on eſt placé. Sans ces dernières qusllités, les premières ſont en pure perte ; elles deviennent plus nuiſibles qu'avantageuſes. Ainſi, qu'un peintre à qui la juſteſſe du coup-d'œil & le long exercice de ſon art ont donné la plus grande facilité à manier le pinceau, au fort de l'imagination brûlante qui l'entraîne, ne laiſſe pourtant pas échsper un trait qui bleſſe les règles de l'art ; de même un bon *Poète* prête toujours l'oreille aux conſeils de la ſageſſe & de la raiſon, & ne permet pas à l'imaginstion d'étouffer leur voix. Il eſt tellement accoutumé à juger ſainement & à ne dire que ce qui convient au temps & au lieu où il le dit, que la raiſon ne l'absndonne jamsis, pas même dans le moment où il ne ſe connoit pas lui-même. La nature des choſes eſt toujours ſon guide ; il l'embellit, l'sgrandit, msis ne la contredit jamsis.

On pourroit donc dire en peu de mots, que le grand *Poète* eſt un homme d'un jugement exquis & d'un goût délicat, qui imagine vivement & qui ſent fortement. Le mélsnge inégal de ces qusllités & les proportions vsriées de leurs différents degrés forment, avec le tempérsment, la difference des génies poétiques. Anacréon, dans ſon genre, eſt auſſi bon *Poète*, qu'Homère dans le ſien. Mais l'âme du *Poète* de Téos n'étoit accellible qu'aux impreſſions des objets de la volupté, le feu qu'elles allumoient en lui étoit une flamme douce qui brilloit ſans brûler : quand il entroit dans les accès de cet enthouſiaſme voluptueux, ſon âme délicate voltigeoit comme l'abeille ſur les objets les plus sttrayants & les plus ſavoureux, en tiroit un miel exquis ; & tandis qu'elle s'en raſſaſioit, elle auroit voulu rendre tous les hommes participants de ces délices. Le chantre d'Achille ne pouvoit être affecté que par le grand & le terrible : il raportoit tout aux effets de la vertu héroïque ; & en cela, il ſuivoit l'impulſion de ſon propre génie, élevé, patriotique, à qui rien ne plaiſoit que le tumulte des armes & les grandes entrepriſes : voilà pourquoi, quand il met des perſonnages ſur la ſcène, c'eſt toujours leur grandeur, leur force, leurs qualités corporelles qu'il préſente ; c'eſt dans les périls éminents qu'il les place ; c'eſt par les derniers efforts de la valeur qu'il les caractériſe ; le héros, le patriote, le politique, s'offrent partout ; & toutes ces grandes âmes ne ſont autre choſe que l'âme même d'Homère : à cette ardeur bouillante, à cette activité prodigieuſe, il joint le plus haut degré de pénétration & de jugement, les richeſſes les plus inépuiſables du génie & de l'invention ; il ne manque jamais d'employer les moyens les plus propres à le conduire à ſon but ; il ſait en état de varier continuellement la ſcène, d'offrir toujours de nouveaux perſonnages, de les rendre intéreſſants ; & tout ſon poème n'eſt que le tableau le plus magnifique & le plus animé du ſujet qu'il s'eſt propoſé d'y repréſenter, la colère d'Achille.

Avec de pareils talents, un homme peut s'ériger en docteur, devenir le bienfaiteur de ſa nation & de toutes les nations policées : car de tous ceux à qui le génie échoit en partage, il n'y en a point qui puiſſent rendre de plus grands ſervices au genre humain que les *Poètes ;* leur ſéduiſante imagination prête aux objets des charmes irréſiſtibles ; leur jugement ſolide préſente ces objets

ſous

ſous leur véritable point de vûe ; & la force de leur ſentiment eſt une eſpèce de magie qui enchante & captive ceux à qui elle ſe communique.

Il y a pluſieurs portes ouvertes, par leſquelles les *Poëtes* peuvent pénétrer juſqu'à l'âme & prendre le ton qui convient aux circonſtances : l'Épopée, le Drame, l'Ode, la Chanſon, & pluſieurs autres formes différentes s'offrent ; & ils ſont les maîtres de choiſir celle qui s'accommode à leur ſujet. Tout ce qui a jamais été dit ou découvert pour le bien de l'humanité, vérités, règles de conduite, modèles de mœurs, vertus, exploits ; le *Poëte* eſt appelé à mettre tout cela ſous les ieux des hommes, & à l'inſinuer dans leur cœur. Nulle part les hommes ne ſont encore auſſi bons, auſſi éclairés, auſſi purs dans leurs mœurs, qu'ils pourroient & devroient l'être : ainſi, le *Poëte* a encore des occaſions & des moyens ſans nombre de rendre d'importants ſervices.

Mais ceux qui ſe propoſent de les rendre, doivent préalablement poſſéder les rares talents dont nous avons parlé & s'efforcer d'en faire l'uſage le plus noble ; il faut qu'ils employent ces talents pour exciter l'attention des hommes & s'attirer leur bienveillance. Le ſon harmonieux des paroles, les portraits agréables que l'imagination trace, les vives impreſſions du ſentiment, ſont autant de charmes qui attirent doucement les hommes à la vertu, qui leur font trouver du plaiſir dans leurs devoirs, qui leur procurent la conviction de leurs véritables intérêts, qui amortiſſent la rigueur des coups inévitables du ſort, qui diminuent l'amertume des ſoucis, qui tempèrent le feu des paſſions, & qui font naître toutes les affections honnêtes & louables : c'eſt ainſi qu'Orphée tiroit les hommes de l'état ſauvage ; que Thalès inſpiroit l'union à des citoyens, & les portoit à ſe ſoumettre volontairement aux lois ; que Tyrtée menoit ſes compatriotes aux combats, & les rempliſſoit d'une ardeur martiale par ſes chants ; qu'Homère enfin eſt devenu le précepteur des politiques, des héros, & de chaque particulier. Par cette route, les *Poëtes* arrivent à la gloire, & cueillent le laurier de l'immortalité.

Mais ceux qui bornent l'uſage de leurs talents poétiques à l'amuſement de l'eſprit, qui ne peignent à l'imagination que des objets riants, des images flatteuſes, ſans aucun but, ſans les faire ſervir à produire aucune idée, aucun ſentiment qui facilite la pratique de nos devoirs ; nous pouvons bien les aſſocier à nos plaiſirs comme des gens de bonne compagnie, écouter leurs chants comme on écoute celui du roſſignol ; mais nous ne pouvons en faire des amis de confiance, leur accorder une véritable intimité. Après les avoir ouïs, nous conviendrons qu'au fonds ils n'en valoient guère la peine, & que le temps qu'ils nous ont dérobé eſt à peu près perdu ; nous les blâmerons de ſe mettre en frais d'enthouſiaſme & de travail pour dire ſi peu de choſe ; nous les mépriſerons même de ſe conſacrer tout entiers à divertir leurs ſemblables ; nous ferons un parallèle entre eux & Solon, qui, s'étant mis à chanter une élégie devant ſes concitoyens, leur parut en délire, mais qui avoit & obtint le noble but de leur donner de ſages conſeils, & de leur faire prendre de ſalutaires réſolutions (Voyez Plutarque, *Vie de Solon*). Nous convenons que les ouvrages de la plus haute importance, & qui traitent des choſes les plus ſérieuſes, peuvent devenir beaucoup plus efficaces, ſi l'on ſait les revêtir des ornements & y répandre les agréments dont ils ſont ſuſceptibles. Nous ſavons que c'eſt à cet art enchanteur qu'Homère doit l'éloge qu'Horace lui donne, lorſqu'il aſſûre qu'il ſurpaſſe, par la force perſuaſive de ſes enſeignements, les plus grands philoſophes.

Qui, quid ſit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chryſippo & Crantore dicit.

Hor. *Epiſt. I.* 2.

Néanmoins, quand nous accordons, aux *Poëtes* ſimplement agréables, une place honorable parmi les hommes qui ont de l'intelligence & des mœurs, cela ne s'étend pas à ceux qui débitent des choſes également contraires au bon ſens & aux bienſéances, & qu'on peut comparer aux grenouilles qui croaſſent au fond d'un marais bourbeux. Le nombre de ces rimailleurs eſt ſi grand, qu'ils expoſent la Poéſie en général à être regardée comme un talent futile & comme une occupation mépriſable : ce ſont eux qui ont attiré ſur plus noble de tous les beaux-arts l'accablant reproche dont Opitz gémit, & qui s'aggrave tous les jours de plus en plus, au détriment de cet art divin. Le père de la Poéſie allemande dit, « que quantité „ de gens regardent un *Poëte* comme un homme „ de néant, & ne le croient bon à rien, n'étant „ pas capable de l'application ſérieuſe qu'exigent „ les grands emplois, ou de l'aſſiduité requiſe „ pour le commerce & les profeſſions, parce que, „ toujours abſorbé dans ſes agréables folies, dans „ ſes voluptés ſéduiſantes, rien ne l'intéreſſe, à „ moins qu'il ne s'y raporte ; & on l'invite en „ vain à entrer dans les routes qui conduiſent aux „ autres arts & aux ſciences, à ſe diſtinguer par „ des talents & des ſervices qui puiſſent lui faire „ un véritable honneur & procurer une utilité „ réelle. Oui, cela va juſqu'à ne point connoître „ d'injure plus grande à faire à quelqu'un, que „ de dire qu'il eſt un *Poëte* ; comme cela eſt „ arrivé à Eraſme de Rotterdam, que de groſſiers „ adverſaires ont ainſi qualifié . . . . Avec cela, „ en réuniſſant tous les menſonges que les *Poëtes* „ débitent, tout ce qu'il y a de ſcandaleux dans „ leurs écrits & dans leur vie, on en vient juſqu'à „ dire que quiconque eſt bon *Poëte*, ne peut „ qu'être en même temps un méchant homme ».

(Opitz, dans le troiſième chapitre de ſon livre *Sur la Poéſie allemande*). Les plaintes que le jéſuite Strada feſoit ſur les abus de la Poéſie de ſon temps, peuvent être répétées dans le nôtre : *Adeò deformia & fœda carminum portenta noſtra hæc ætas videt, adeò poſtremi quique* Poetarum *lutulenti fluunt hauriuntque de fœce ; ut ſanctum* Poeſiæ *olim nomen timidè jam à bonis uſurpetur, perinde quaſi honeſto ingenioque viro* Poetam *ſalutari convicio ac dehoneſtamento ſit.* Strada, *Proluſ. acad.* lib. 1, prol. 3.

Il y a cependant dans ces objections un grand fonds d'ignorance ou un grand penchant à la calomnie, qui ſe manifeſte dès qu'on ſe rappelle qu'Homère, Sophocle, Euripide, & d'autres perſonnages ſemblables, ont été des *Poètes* de profeſſion. Mais il faut avouer, d'un côté, qu'on peut faire une bien longue liſte des *Poètes*, tant anciens que modernes, ſur qui ces reproches ne tombent que trop. Il n'eſt guère poſſible de rien dire de plus énergique pour la confuſion des mauvais *Poetes* & pour maintenir l'honneur des bons, que ce qui eſt renfermé dans le paſſage ſuivant d'un des plus fins connoiſſeurs. « Je ſuis obligé ,, d'avouer, dit le comte de Shafteſbury (*Adrice to an Author. part.* 1, *ſect.* iij), » qu'il ſeroit ,, difficile de trouver ſur la terre une eſpèce ,, d'hommes de moindre valeur que ceux qui, ,, dans ces derniers temps, parce qu'ils ont quelque ,, facilité à s'exprimer coulamment, quelque vi- ,, vacité d'eſprit mal réglée, & quelque imagina- ,, tion, s'arrogent le nom de *Poètes*. Pour porter ,, ce nom à juſte titre & dans un ſens rigoureux, ,, il faut que, comme un véritable artiſte ou ,, architecte dans ce genre, on ſache repréſenter ,, les hommes & les mœurs, donner au récit d'une ,, action ſa forme convenable, la préſenter ſous ,, tous ſes raports intéreſſants : & celui qui s'aquitte ,, bien d'une ſemblable tâche, eſt, à mon avis, ,, une toute autre créature que ces prétendus ,, *Poètes*. Le grand *Poete* eſt, à la lettre, un ,, vrai créateur, un Prométhée ſous Jupiter : ſem- ,, blable aux artiſtes dont on vient de parler, ou ,, plus tôt à la nature même, ſource unique de toutes ,, les formes & de tous les modèles, il produit ,, un Tout dont les parties ſont bien liées & bien ,, proportionnées ; il aſſigne à chaque paſſion l'éten- ,, due de ſon domaine ; il en prend exactement ,, le ton & la meſure ; il s'élève au ſublime des ,, ſentiments & des actions ; il trace les limites ,, du beau & du laid, de l'aimable & de l'odieux. ,, L'artiſte moral, qui eſt capable d'imiter ainſi ,, le créateur, & qui le fait parce qu'il a une ,, connoiſſance intime de ſes ſemblables, ſe mé- ,, connoîtra, ſi je ne me trompe, difficilement ,, lui-même ; il ne préſumera jamais trop de ſes ,, forces ; il ne ſortira point de ſon genre ; il ne ,, ſe croira pas plus grand, pour avoir traité un ,, plus grand nombre de ſujets ; mais il ſera con- ,, ſiſter ſa grandeur & ſa gloire à traiter ceux dont ,, il fait ſon objet, de manière à ſurpaſſer tous ſes ,, rivaux & à ne laiſſer aux autres que l'eſpé- ,, rance de l'imiter. Tout cela ſuppoſe, dans le ,, *Poète*, une âme noble & pure : ceux qui ne ,, l'ont pas telle peuvent bien affecter un ton d'élé- ,, vation, ſe parer d'une fauſſe ſublimité ; mais il ,, ne leur eſt pas poſſible de ſe ſoutenir ; la baſ- ,, ſeſſe de leur caractère, la noirceur de leur ,, âme, percent & enlaidiſſent toutes leurs pro- ,, ductions ».

Il eſt à ſouhaiter que ceux qui ont une autorité reconnue dans l'Empire du Goût, rappellent aux *Poètes*, plus ſouvent & plus ſérieuſement qu'ils ne le font, la dignité de leur vocation. Ils accordent trop d'éloges à la délicateſſe de l'eſprit, à l'agrément de la diction, au méchaniſme de la Poéſie, ſans faire attention ſi ces talents agréables, ſi ces parties néceſſaires de l'Art poétique, ont pour objet des matières qui ne fourniſſent pas aux hommes un ſimple paſſe-temps, & ne les intéreſſent qu'en excitant en eux des ſenſations paſſagères & indéterminées. Il importe ſans contredit de ne pas ſe borner à ces effets, & de dire, à la partie de la nation la plus éclairée & la plus polie, des choſes qui puiſſent influer avantageuſement ſur ſa façon de penſer & d'agir. Le *Poète* qui aſpire à réuſſir dans ce genre, doit néceſſairement avoir fait des réflexions plus profondes ſur les mœurs, les actions, les affaires, les hommes en général, que ceux pour qui il écrit ; ou du moins, s'il ne les ſurpaſſe pas à cet égard, il faut qu'il ait l'art de préſenter à leur eſprit ce qu'ils ſavent & ce qu'ils ont déja penſé, avec un plus grand degré de vivacité & d'activité qui les rende attentifs à ſes chants. Or c'eſt à quoi ne ſuffiſent pas les talents, quand ils iroient juſqu'à s'exprimer avec la plus grande facilité ſur toutes ſortes de ſujets ; il faut encore une grande connoiſſance du cœur humain, des obſervations profondes ſur les mœurs, un ſentiment du ton délicat & juſte, & un jugement ſain, qui mette en état de diſcerner le vrai & le faux dans toutes les règles & dans tous les uſages de la vie commune & publique. De la réunion de ces qualités avec les talents & la facilité de les mettre en œuvre, ſe forme le *Poète ;* & celui qui a droit de s'arroger ce titre, peut auſſi prétendre à l'eſtime & aux égards de ſa nation.

On ſait, de manière à n'en pouvoir douter, que les anciens germains ont eu leurs bardes, quoiqu'il ne reſte aucun veſtige de leur Poéſie. Les chants d'Oſſian, ancien barde calédonien, duquel nous pouvons tirer des conſéquences fondées par raport aux bardes germains, donnent lieu de croire que les Poèmes de ceux-ci ne manquoient ni de ce feu qui rend le récit des actions héroïques propre à échauffer les cœurs, ni même, dans bien des occaſions, des grandeurs & des beautés qui ſont propres aux ſenſations morales. Mais leur langue n'étoit pas aſſez riche, aſſez flexible,

Digitized by Google

aſſez harmonieuſe, pour que leurs productions puſſent égaler celles de ce peuple, dont le langage avoit été perfectionné par les avantages dont la nature l'avoit doué par deſſus tous les autres peuples, & qui conſiſtoient principalement dans la fineſſe du goût & dans une ſenſibilité exquiſe. Autant que le climat de la Grèce l'emporte ſur celui des contrées ſeptentrionales, autant le langage & l'imagination d'Homère ſont-ils au deſſus de tout ce qu'offrent les chants des bardes: les plus anciens monuments de la langue allemande prouvent qu'elle n'étoit pas propre à un ſtyle ſoutenu & harmonieux; cela faiſoit que la Religion & les mœurs des anciens germains n'avoient point ces agrémens qu'on trouve dans la Religion & dans les mœurs des peuples fortunés qui vécurent autrefois ſous le beau ciel de la Grèce.

Après les bardes, que l'introduction du Chriſtianiſme fit probablement diſparoître, il y eut d'autres *Poëtes*, encouragés peut-être par la protection des chefs des divers Etats de la Germanie, qui ne chantèrent plus à la vérité des exploits arrivés ſous leurs yeux, mais qui conſervèrent le ſouvenir des anciens évènements, & tranſmirent les ſervices que d'illuſtres perſonnages avoient rendus à leur patrie, pour ſervir de motifs qui engageaſſent la poſtérité à les imiter. Le commencement de l'ancien Poème connu ſur ſainte Anne, qui, ſuivant toutes les apparences, eſt une production du treizième ſiècle, fait connoître quels étoient les objets que les *Poëtes* des temps immédiatement antérieurs avoient chantés. « Nous » avons, dit le *Poëte*, ſouvent entendu célébrer » d'anciens évènements, raconter combien les héros » étoient ardents dans les combats, comment ils » détruiſoient les châteaux les plus forts, comment ils rompoient la paix & les traités, combien de rois puiſſants ont ſuccombé ſous leurs » coups: à préſent il eſt temps de penſer à notre » propre fin ».

Wir horten je dikke ſingen
Von alten Dingen,
Wie ſnelle helde wuthen,
Wie ſie veſte burge brechen,
Wie ſich liebe in vientſeeſte ſchieden,
Wie riche Künige al regiangen.
Nu iſt eith dat wir dencken,
Wie wir ſelve ſulin enden.

On peut auſſi inférer du même paſſage, que les Poéſies ſur des ſujets religieux n'étoient pas encore d'uſage, & que juſqu'alors on n'avoit été occupé que des guerres & des combats. S'il eſt permis de juger, par l'ouvrage qu'on vient de citer, de l'état de la Poéſie allemande dans ce temps-là, il paroît que ces anciens *Poëtes* n'avoient guère de génie poétique ni de vivacité d'imagination, & qu'avec cela leur langue étoit encore trop bornée.

Mais depuis que M. Bodmer, ce Savant infatigable & qui a rendu à la Littérature allemande & aux progrès du goût des ſervices dignes d'une éternelle reconnoiſſance, a répandu, par la voie de l'impreſſion, la connoiſſance des anciennes Poéſies, on voit que c'eſt dans les douzième & treizième ſiècles que la Poéſie allemande a véritablement fleuri. Les empereurs de la maiſon de Souabe y ont ſans doute beaucoup contribué; & c'eſt leur exemple qui a fait régner parmi la Nobleſſe allemande la politeſſe, le goût, & l'amour de la Poéſie. Nous avons conſervé un très-grand nombre de Poèmes de ces temps-là. La ſeule collection, dite *Maneſſique* (voyez *Sammlung von Minneſingern, aus dem Schwæbiſchen Zeitpuncte, CXL Dichte enthaltend*, &c, *Zurich, bey Orell und Comp.* 1758, 2 vol. *in*-4°.); cette collection, dis-je, renferme des ouvrages de cent quarante *Poëtes*, parmi leſquels il y en a du premier rang, comme l'empereur Henri, le roi Conrad, le roi de Bohême Wenceſlas, pluſieurs margraves & princes: cela fait bien voir que la Poéſie ſeſoit principalement alors l'occupation & le plaiſir des Cours.

Et même ce n'étoit pas une Poéſie qui, comme une denrée étrangère, tirât ſon origine des grecs & des latins; elle ſe raportoit à la façon de penſer, aux mœurs, & aux ſentiments qui régnoient alors dans le grand monde, & par conſéquent pouvoit avoir naturellement la même influence ſur les eſprits qu'avoient eue autrefois les chants des bardes, quoiqu'ils fuſſent d'une toute autre eſpèce. En effet, dans ces beaux temps de l'Allemagne, la politeſſe & une galanterie délicate, les ſentiments les plus tendres de l'amour, de l'amitié, de la bienveillance, les maximes d'honneur les plus nobles, le courage & la valeur, l'obéiſſance & la fidélité envers les ſupérieurs, l'hoſpitalité pour les étrangers, les égards pour le beau ſexe, l'eſtime des gens à talents, les bons procédés enfin avec les amis & les ennemis, diſtinguoient la nation de la manière la plus avantageuſe. Les *Poëtes* ſe montoient donc ſur ce ton, ils rempliſſoient leurs ouvrages des idées & des ſentiments qu'ils puiſoient dans la fréquentation du beau Monde, leur génie les embelliſſoit, & ils ſe faiſoient également eſtimer & aimer par leur talent. On a lieu de croire qu'il n'y avoit pas alors une ſeule Cour, du moins dans la haute Allemagne, qui n'eût ſon *Poëte*. Bodmer a repréſenté fort agréablement cette brillante époque de la Poéſie allemande. « L'Allemagne, dit-il, étoit alors » une contrée poétique, à qui le Ciel avoit ac» cordé le don de nourrir des *Poëtes* dans ſon » ſein ». Et parlant de la muſe de l'Hélicon, il ajoûte: « Elle voit à ſon ſervice un peuple de » princes, de comtes, & l'élite de tout ce que le » ſang allemand a de plus noble: on les entend » faire retentir de leurs accents les bords du » Rhin, du Danube, de l'Elbe, les Cours de

» la Souabe, de l'Autriche, & de la Thu-» ringe ».

La Poéſie n'étant point alors, comme aujourd'hui, l'amuſement d'un petit nombre de perſonnes ſenſibles, dont le génie, excité par les beautés des *Poëtes* grecs & romains, qu'ils ont appris à connoître en faiſant leurs Humanités, ſe propoſe de les imiter: elle étoit, comme l'exige ſa nature, une occupation réelle, à laquelle les mœurs du temps donnoient lieu, & qui à ſon tour influoit ſur les mêmes mœurs. La collection de Minneſinger, dont nous avons fait mention, ne contient à la vérité preſque que des pièces galantes; mais la galanterie n'étoit pourtant pas alors l'unique objet de la Poéſie: il nous eſt parvenu des productions poétiques de ces temps-là dans divers autres genres; des fables, des moralités, & même des morceaux épiques ſur les exploits de chevalerie. En général, il paroît que la Poéſie d'alors étoit tout à fait dans le goût de celle des *Poëtes* provençaux, dont les recueils françois fourniſſent quantité de monumens, & ſur laquelle Jean Noſtradamus, frère de l'aſtrologue de ce nom, a donné des détails aſſez circonſtanciés. Les ouvrages épiques que ces *Poëtes* ont enfantés, révoltent, il eſt vrai, par l'abſurdité du merveilleux dont ils ſont remplis; la ſuperſtition y règne auſſi dans toute ſa force: mais le caractère des perſonnes qu'on y fait parler & agir, & le génie du *Poëte*, ne ſauroient être des objets indifférents.

Dès le commencement du quatorzième ſiècle, les *Poëtes* ſouabes baiſsèrent beaucoup; & dès le milieu, ils avoient preſque entièrement dégénéré, de ſorte qu'il ne reſta preſque aucune trace de bonne Poéſie. La foule des maîtres-chanires qui parurent dans les quinzième & ſeizième ſiècles, ni en particulier l'auteur de l'énorme ouvrage dramatique du dernier de ces ſiècles, ne méritent aucune place dans l'hiſtoire de la Poéſie. Mais la reformation vint influer favorablement ſur une branche intéreſſante de la Poéſie: on a des cantiques de cette date, qui ont exactement le langage & le ton qui conviennent à cette ſorte de Poéſie; cependant le nombre en eſt trop petit, par rapport à ceux d'un ordre ſubalterne, pour faire époque dans l'hiſtoire de la Poéſie allemande, qui, depuis les *Poëtes* ſouabes juſqu'au ſeizième ſiècle, parut éteinte, malgré la foule innombrable de rimeurs que produiſit cet intervalle de temps.

Les mœurs & le goût de la nation paroiſſent avoir été alors en contraſte avec la Poéſie; on aimoit mieux ſe livrer à l'amertume des diſputes théologiques, qu'aux agrémens des objets de l'imagination & du ſentiment. Les deux ſtraſbourgeois, Jean Fiſchart & Sébaſtien Brand, qui vécurent vers la fin du quinzième ſiècle & au commencement du ſeizième, quoiqu'ils fuſſent l'un & l'autre véritablement doués du génie poétique, ne firent aucune impreſſion ſur leurs contemporains; & leur exemple prouve ſuffiſamment que tout étoit alors contraire à la Poéſie: les gens du grand monde ne s'en ſoucioient plus; elle avoit été abandonnée à la merci du peuple, qui l'avoit cruellement défigurée & miſe dans l'état où on la voit encore dans les œuvres de Hans Sachſe.

Dans la première moitié du dix-ſeptième ſiècle parut Martin Opits, que les *Poëtes* récents de l'Allemagne regardent comme le père de la Poéſie renouvelée: non ſeulement il avoit le génie d'un *Poëte*, mais il connoiſſoit ſuffiſamment les anciens pour ſe former ſur eux; & avec cela, il ſavoit ſa langue de manière à joindre, à la pureté & à la force des expreſſions, l'harmonie & la cadence des mots.

Après un auſſi long eſpace de temps, pendant lequel la Poéſie allemande avoit été plongée dans la barbarie, ce grand *Poëte* étoit, non ſeulement capable d'exciter par ſon exemple d'autres beaux génies à cultiver la vraie Poéſie, mais encore à en inſpirer le goût à toute la nation. Cependant ni l'un ni l'autre n'arriva: il ſe paſſa encore près d'un ſiècle, pendant lequel l'Allemagne, quoiqu'elle eût ſous ſes yeux les chef-d'œuvres d'Opits, remplis des penſées les plus heureuſes & des expreſſions les plus coulantes, produiſit une foule de mauvais *Poëtes*, qui ne méritoient aucune attention ni par le choix des ſujets ni par la manière de les traiter: & bien qu'on entrevît par ci, par là quelques étincelles de génie poétique, par exemple, dans les petites pièces d'un Logau & d'un Wernicke, cela n'empêchoit pas que toute la Littérature allemande ne fût infectée d'un double vice, ſavoir, d'un côté, de l'amour puéril du faux merveilleux; & de l'autre, d'un goût bas & tout à fait populaire.

Ce n'eſt donc que vers le milieu de ce ſiècle qu'on a vu le génie le plus brillant s'élancer avec véhémence à travers l'épaiſſeur de ces ténèbres, & que l'Allemagne a donné des preuves démonſtratives qu'elle renfermoit dans ſon ſein des Critiques & des *Poëtes* du premier ordre. Bodmer, Haller, Hagedorn ont été les premiers qui ont levé de deſſus cette contrée l'opprobre de la barbarie poétique. Depuis trente ans, nous avons vu naître les plus beaux génies, des *Poëtes* également recommandables par leurs agrémens & par leur force; nous ne pouvons plus douter que le même feu céleſte, dont Homère, Pindare, & Horace furent animés, ne ſoit deſcendu d'en haut ſur l'Allemagne: tout cela ſemble nous promettre actuellement un beau ſiècle pour la Poéſie allemande. Mais l'eſprit & la façon de penſer de cette partie de la nation, dont les ſuffrages pouvoient procurer de la gloire aux *Poëtes* & donner à leurs productions une véritable influence ſur le caractère & les mœurs des hommes; cet eſprit, dis-je, & cette façon de penſer ne ſe manifeſtent pas encore. Peut-on eſpérer que ceux, ſans le ſecours deſquels la Poéſie demeurera toujours le ſimple

amuſement d'un petit nombre d'amateurs, feront enfin ce que l'on attend & ce que l'on a droit d'attendre d'eux? Verra-t-on le temps où le ſentiment délicat du bon & du beau ſe répandra & prévaudra tellement chez la partie la plus conſidérable de la nation, qu'il remplacera l'ancien eſprit de chevalerie & cette galanterie héroïque qu'inſpiroient autrefois les *Poètes* ſouabes? Les *Poètes* allemands paroîtront-ils enfin des hommes importants aux yeux de cette partie de la nation? Exiſtera-t-il des *Poètes* qui ne ſoient pas ſimplement excités, par la vivacité du génie & par l'ardeur de la jeuneſſe, à l'étude & à l'imitation des beautés qu'offrent les anciens, mais qui ſeront viſités eux-mêmes par le génie poétique qui inſpira Homère, Sophocle, Euripide, & ſur lequel roulent les magnifiques odes d'Horace au peuple romain? (*Lib. III*, *odes* v & vj, *épod.* vij & xvj). La poſtérité pourra répondre un jour à ces queſtions. (*M. DE SULZER.*)

POÈTE BUCOLIQUE, *Poéſie.* Les *Poètes bucoliques* ſont ceux qui ont décrit en vers la vie champêtre, ſes amuſements, & ſes douceurs. L'eſſence de leurs ouvrages conſiſte à emprunter, des prés, des bois, des arbres, des animaux, en un mot de tous les objets qui parent nos campagnes, les métaphores, les comparaiſons, & les autres figures dont le ſtyle des Poèmes *bucoliques* eſt ſpécialement formé. Le fonds de ces eſpèces de tableaux doit toujours être, pour ainſi dire, un payſage ennobli. Le lecteur trouvera les caractères des plus excellents peintres en ce genre, *aux mots* ÉGLOGUE, IDYLLE, PASTORALE. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

POÈTE COMIQUE, *Art dramat.* La Tragédie imite le beau, le grand; la Comédie imite le ridicule: de là vient la diſtinction des *Poètes* tragiques & comiques. Comme dans tous les temps la manière de traiter la Comédie étoit l'image des mœurs de ceux pour leſquels on travailloit, on reconnoit, dans les pièces d'Ariſtophane, de Ménandre, de Plaute, de Térence, de Molière, & autres célèbres *comiques*, le goût du ſiècle de chaque peuple & celui de chaque *Poète*.

Le peuple d'Athènes étoit vain, léger, inconſtant, ſans mœurs, ſans reſpect pour les dieux, méchant, & plus prêt à rire d'une impertinence qu'à s'inſtruire d'une maxime utile: voilà le Public à qui *Ariſtophane* ſe propoſoit de plaire. Ce n'eſt pas qu'il n'eût pu, s'il eût voulu, réformer en partie ce caractère du peuple, en ne le flattant pas également dans tous ſes vices; mais l'auteur lui-même les ayant tous, il s'eſt livré ſans peine au goût du Public pour qui il écrivoit: il étoit ſatirique par méchanceté, ordurier par corruption de mœurs, impie par goût; par deſſus tout cela, pourvu d'une certaine gaîté d'imagination qui lui fourniſſoit ces idées folles, ces allégories bizarres qui entrent dans toutes ſes pièces, & qui en conſtituent quelquefois tout le fonds. Voilà donc deux cauſes du caractère des pièces d'Ariſtophane, le goût du peuple & celui de l'auteur.

Le Grec, né moqueur, par mille jeux plaiſants
Diſtilla le venin de ſes traits médiſants;
Aux ſuccès inſolents d'une bouffonne joie,
La ſageſſe, l'eſprit, l'honneur, furent en proie.
On vit par le Public un *Poète* avoué
S'enrichir aux dépens du mérite joué;
Et Socrate par lui, dans un chœur de nuées,
D'un vil amas de peuple attirer les huées.

Le *Plutus* d'Ariſtophane, qui eſt une de ſes pièces les plus meſurées, peut faire ſentir juſqu'à quel point ce *Poète* portoit la licence de l'imagination & le libertinage du génie: il y raille le Gouvernement, mord les riches, berne les pauvres, ſe moque des dieux, vomit des ordures; mais tout cela ſe fait en traits & avec beaucoup de vivacité & d'eſprit, de ſorte que le fonds paroît plus fait pour amener & porter ces traits, que les traits ne ſont faits pour orner & revêtir le fonds.

Ariſtophane vivoit 436 ans avant Jéſus-Chriſt; les athéniens, qu'il avoit tant amuſés, lui décernèrent la couronne de l'olivier ſacré. De cinquante pièces qu'il fit jouer ſur le théâtre, il nous en reſte onze, dont nous devons à Kuſter une édition magnifique, miſe au jour en 1710, *in-folio*. La comédie d'Ariſtophane, intitulée les *Guêpes*, a été fort heureuſement rendue par Racine dans les *Plaideurs*.

Ménandre, un peu plus jeune qu'Ariſtophane, ne donna point, comme lui, dans une ſatire dure & groſſière, qui déchire la réputation des plus gens de bien; au contraire, il aſſaiſonna ſes comédies d'une plaiſanterie douce, fine, délicate, & bienſéante. La licence ayant été réformée par l'autorité des magiſtrats,

Le Théâtre perdit ſon antique fureur,
La Comédie apprit à rire ſans aigreur,
Sans fiel & ſans venin ſut inſtruire & reprendre,
Et plus innocemment dans les vers de Ménandre.

La muſe d'Ariſtophane, dit Plutarque, reſſemble à une femme perdue; mais celle de Ménandre reſſemble à une honnête femme. De quatre-vingts comédies que cet aimable *Poète* avoit faites, & dont huit furent couronnées, il ne nous en reſte que des fragments, qui ont été recueillis par le Clerc. Ménandre mourut à l'âge de 52 ans, admiré de ſes compatriotes.

Les romains avoient fait des tentatives pour le *Comique*, avant que de connoître les grecs: ils avoient des hiſtrions, des farceurs, des diſeurs de quolibets, qui amuſoient le petit peuple; mais ce n'étoit qu'une ébauche groſſière de ce qui eſt

Digitized by Google

venu après. *Livius-Andronicus*, grec de naiſſance, leur montra la Comédie à peu près telle qu'elle étoit alors à Athènes, ayant des acteurs, une action, un nœud, un dénouement, c'eſt à dire, les parties eſſencielles. Quant à l'expreſſion, elle ſe reſſentit néceſſairement de la dureté du peuple romain, qui ne connoiſſoit alors que la guerre & les armes, & chez qui les ſpectacles d'amuſement n'avoient d'abord été qu'une ſorte de combats d'injures. Andronicus fut ſuivi de *Nevius* & d'*Ennius* qui polirent le Théâtre romain de plus en plus, auſſi bien que *Pacuvius*, *Cécilius*, *Attius*; enfin vinrent *Plaute* & *Térence*, qui portèrent la Comédie latine auſſi loin qu'elle ait jamais été.

Plaute (Marcus-Actius-Plautus), né à Sarſine, ville d'Ombrie, ayant donné la Comédie à Rome immédiatement après les ſatires, qui étoient des farces mêlées de groſſièretés, ſe vit obligé de ſacrifier ſon goût régnant. Il falloit plaire; & le nombre des connoiſſeurs étoit ſi petit, que, s'il n'eût écrit que pour eux, il n'eût point du tout travaillé pour le Public: de là vient qu'il y a dans ſes pièces de mauvaiſes pointes, des bouffonneries, des turlupinades, des petits jeux de mots. L'oreille d'ailleurs n'étoit pas, de ſon temps, aſſez ſcrupuleuſe; ſes vers ſont de toutes eſpèces & de toutes meſures; Horace s'en plaint, & dit nettement qu'il y avoit de la ſottiſe à vanter ſes bons mots & la cadence de ſes vers: mais ces deux défauts n'empêchent pas qu'il ne ſoit le premier des *Comiques* latins. Tout eſt plein chez lui d'action, de mouvement, & de feu: un génie aiſé, riche, naturel, lui fournit tout ce dont il a beſoin; des reſſorts, pour former les nœuds & les dénouer; des traits, des penſées, pour caractériſer ſes acteurs; des expreſſions naïves, fortes, moëlleuſes, pour rendre les penſées & les ſentiments. Par deſſus tout cela, il a cette tournure d'eſprit qui fait le *Comique*, qui jette un certain vernis de ridicule ſur les choſes; talent qu'Ariſtophane poſſedoit dans le plus haut degré: ſon pinceau eſt libre & hardi; ſa latinité, pure, aiſée, coulante: enfin c'eſt un *Poëte* des plus riants & des plus agréables. Il mourut l'an 184 avant Jéſus-Chriſt. Entre les vingt comédies qui nous reſtent de lui, on eſtime ſurtout ſon *Amphitryon*, l'*Epidicus*, & l'*Aululaire*. Les meilleures éditions de cet auteur ſont celles de Douza, de Gruter, & de Gronovius.

Térence (Publius-Terentius, afer) naquit à Carthage en Afrique, l'an de Rome 560. Il fut eſclave de Terentius-Lucanus, ſénateur romain, qui le fit élever avec beaucoup de ſoin, & l'affranchit fort jeune: ce ſénateur lui donna le nom de *Térence*, ſuivant la coutume, qui vouloit que l'affranchi portât le nom du maître dont il tenoit ſa liberté.

Térence a un genre tout différent de Plaute: ſa Comédie n'eſt que le tableau de la vie bourgeoiſe; tableau où les objets ſont choiſis avec goût, diſpoſés avec art, peints avec grâce & avec élégance. Décent partout, ne riant qu'avec réſerve & modeſtie, il ſemble être ſur le théâtre, comme la Dame romaine dont parle Horace eſt dans une danſe ſacrée, toujours craignant la cenſure des gens de goût: la crainte d'aller trop loin le retient en deça des limites. Délicat, poli, gracieux, que n'a-t-il la qualité qui fait le *Comique! Utinam ſcriptis adjuncta foret vis* comica: C'étoit Ceſar qui diſoit ce vœu; il gémiſſoit, il ſéchoit de dépit, *maceror*, de voir que cela manquoit à des drames d'une élocution ſi parfaite. Térence étoit homme trop bon pour avoir cette partie; car elle renferme en ſoi, avec beaucoup de fineſſe, un peu de malignité; ſavoir rendre ridicule les hommes, eſt un talent voiſin de celui de les rendre odieux. Ce *Poëte* a imprimé tellement ſon caractère perſonnel à ſes ouvrages, qu'il leur a preſque ôté celui de leur genre. Il ne manque à ſes pièces, dans beaucoup d'endroits, que l'atrocité des évènements pour être tragiques, & l'importance pour être héroïques; c'eſt un genre de drames preſque mitoyen.

Rien de plus ſimple & de plus naïf que ſon ſtyle; rien en même temps de plus élégant. On a ſoupçonné Lélius & Scipion l'Africain d'avoir perfectionné ſes pièces, parce que ce *Poëte* vivoit en grande familiarité avec ces illuſtres romains, & qu'ils pouvoient donner lieu à ces ſoupçons avantageux par leur rare mérite & par la fineſſe de leur eſprit. Ce qu'il y a de sûr, de l'aveu de Cicéron, c'eſt que Térence eſt l'auteur latin qui a le plus aproché de l'*Atticiſme*, c'eſt à dire, de ce qu'il y a de plus délicat & de plus fin chez les grecs, ſoit dans le tour des penſées ſoit dans le choix de l'expreſſion. On doit ſurtout admirer l'art étonnant avec lequel il a ſu peindre les mœurs & rendre la nature; on ſait comme en parle Deſpréaux:

> Contemplez de quel air un père, dans Térence,
> Vient d'un fils amoureux gourmander l'imprudence;
> De quel air cet amant écoute ſes leçons,
> Et court chez ſa maîtreſſe oublier ſes chanſons:
> Ce n'eſt pas un portrait, une image ſemblable;
> C'eſt un amant, un fils, un père véritable.

Térence ſortit de Rome à 35 ans, & mourut dans un voyage qu'il alloit faire en Grèce, vers l'an 160 avant Jéſus-Criſt. Suétone, ou plus tôt Donat, a fait ſa vie. Il nous reſte de lui ſix comédies, que madame Dacier a traduites en françois, & qu'elle a publiées avec des notes. M. l'abbé le Monnier en a donné récemment une Traduction nouvelle très-eſtimable, également accompagnée de notes très-intéreſſantes.

Pocquelin (Jean-Baptiſte), ſi célèbre ſous le nom de *Molière*, né à Paris en 1620, mort en 1673, a tiré pour nous la Comédie du chaos, ainſi que Corneille en a tiré la Tragédie. Il fut acteur diſtingué, & eſt devenu un auteur immortel.

Digitized by Google

Épris de paſſion pour le Théâtre, il s'aſſocia quelques amis qui avoient le talent de la déclamation, & ils jouèrent au faubourg S. Germain & au quartier S. Paul. La première pièce régulière que Molière compoſa fut l'*Etourdi*, en cinq actes, qu'il repreſenta à Lyon en 1655; mais ſes *Précieuſes ridicules* commencèrent ſa gloire: il alla jouer cette pièce à la Cour, qui ſe trouvoit alors au voyage des Pyrénées. De retour à Paris, il établit une troupe accomplie de comédiens formés de ſa main, & dont il étoit l'âme: mais il s'agit ici ſeulement de le conſidérer du côté de ſes ouvrages, & d'en chanter tout le mérite.

Né avec un beau génie, guidé par ſes obſervations, par l'étude des anciens, & par leur manière de mettre en œuvre, il a peint la Cour & la Ville, la nature & les mœurs, les vices & les ridicules, avec toutes les grâces de Térence, le *comique* d'Ariſtophane, le feu & l'activité de Plaute. Dans ſes comédies de caractère, comme le *Miſanthrope*, le *Tartuſe*, les *Femmes ſavantes*, c'eſt un philoſophe & un peintre admirable; dans ſes comédies d'intrigue, il y a une ſoupleſſe, une flexibilité, une fécondité de génie, dont peu d'anciens lui ont donné l'exemple. Il a ſu allier le piquant avec le naïf, & le ſingulier avec le naturel; ce qui eſt le plus haut point de perfection en tout genre. On diroit qu'il a choiſi dans ſes maîtres leurs qualités éminentes, pour s'en revêtir éminemment; il eſt plus naturel qu'Ariſtophane, plus reſſerré & plus décent que Plaute, plus agiſſant & plus animé que Térence; auſſi fécond en reſſorts, auſſi vif dans l'expreſſion, auſſi moral qu'aucun des trois.

Le *Poète* grec ſongeoit principalement à attaquer; c'eſt une ſorte de ſatire perpétuelle. Plaute tendoit ſurtout à faire rire; il ſe plaiſoit à amuſer & à jouer le petit peuple. Térence, ſi louable par ſon élocution, n'eſt nullement *comique*; & d'ailleurs, il n'a point peint les mœurs des romains, pour leſquels il travailloit. Molière fait rire les plus auſtères; il inſtruit tout le monde; ne fâche perſonne; peint, non ſeulement les mœurs du ſiècle, mais celles de tous les états & de toutes les conditions; il joue la Cour, le Peuple, & la Nobleſſe, les ridicules & les vices, ſans que perſonne ait un juſte droit de s'en offenſer.

On lui reproche de n'être pas ſouvent heureux dans ſes dénouements: mais la perfection de cette partie eſt-elle auſſi eſſentielle à l'action *comique*, ſurtout quand c'eſt une pièce de caractère, qu'elle l'eſt à l'action tragique? Dans la Tragédie, le dénouement a un effet qui reflue ſur toute la pièce; s'il n'eſt point parfait, la Tragédie eſt manquée. Mais qu'*Harpagon avare* cède ſa maîtreſſe pour avoir ſa caſſette, ce n'eſt qu'un trait d'avarice de plus, ſans lequel toute la comédie ne laiſſeroit pas de ſubſiſter.

Quoiqu'il en ſoit, on convient généralement que Molière eſt le meilleur *Poète comique* de toutes les nations du monde. Le lecteur pourra joindre à l'éloge qu'on vient d'en faire, & qui eſt tiré des *Principes de Littérature*, les réflexions de M. Marmontel, *aux mots* COMIQUE & COMÉDIE.

Cependant les meilleures pièces de Molière eſſuyèrent, pendant qu'il vécut, l'amère critique de ſes rivaux, & lui firent des envieux de ſes propres amis; c'eſt Deſpréaux qui nous l'apprend:

Mille de ſes beaux traits, aujourdhui ſi vantés,
Furent des ſots eſprits à nos ieux rebutés;
L'ignorance & l'erreur, à ſes naiſſantes pièces,
En habit de marquis, en robes de comteſſes,
Venoient pour diffamer ſon chef-d'œuvre nouveau,
Et ſecouoient la tête à l'endroit le plus beau:
Le commandeur vouloit la ſcène plus exacte,
Le vicomte indigné ſortoit au ſecond acte:
L'un, défenſeur zélé des bigots mis en jeu,
Pour prix de ſes bons mots le condamnoit au feu;
L'autre, fougueux marquis, lui déclaroit la guerre,
Vouloit venger la Coiffe immolée au Parterre.
Mais ſi tôt que d'un trait de ſes fatales mains
La Parque l'eut rayé du nombre des humains,
On reconnut le prix de ſa muſe éclipſée:
L'aimable Comédie, avec lui terraſſée,
En vain d'un coup ſi rude eſpéra revenir,
Et ſur ſes brodequins ne put plus ſe tenir.

Épître VII.

En effet, le *Miſanthrope*, le *Tartuſe*, les *Femmes ſavantes*, l'*Avare*, les *Précieuſes ridicules*, & le *Bourgeois gentilhomme* ſont autant de pièces inimitables. Toutes les œuvres de Molière ont été imprimées à Paris en 1734, en 6 volumes *in*-4°; mais cette belle édition eſt fort ſuſceptible d'être perfectionnée à pluſieurs égards.

Enfin je goûte tant cet excellent *Poète*, que je ne puis m'empêcher d'ajouter encore un mot ſur ſon aimable caractère.

Molière étoit un des plus honnêtes hommes de France, doux, complaiſant, modeſte, & généreux. Quand Deſpréaux lui lut l'endroit de ſa ſeconde ſatire, où il dit au vers 91:

Mais un eſprit ſublime en vain veut s'élever, *&c.*

« Je ne ſuis pas, s'écria Molière, du nombre » de ces eſprits ſublimes dont vous parlez; mais » tel que je ſuis, je n'ai rien fait en ma vie dont je » ſois véritablement content ».

J'ai dit qu'il étoit généreux; je ne citerai qu'un trait pour le prouver. Un pauvre lui ayant raporté une pièce d'or qu'il lui avoit donnée par mégarde: » Où la vertu va-t-elle ſe nicher! s'écria Mo» lière: tiens, mon ami, je te donne la pièce, » & j'y joins cette ſeconde de même valeur; tu en » es bien digne de ce petit préſent ».

Digitized by Google

Il apprit, dans ſa jeuneſſe, la Philoſophie du célèbre Gaſſendi ; & ce fut alors qu'il commença une traduction de Lucrèce en vers françois. Il n'étoit pas ſeulement philoſophe dans la théorie, il l'étoit encore dans la pratique. C'eſt cependant à ce philoſophe, dit Voltaire, que l'archevêque de Paris, Harlay, ſi décrié pour ſes mœurs, refuſa les vains honneurs de la ſépulture ; il fallut que le roi engageât ce prélat à ſouffrir que Molière fût dépoſé ſecrètement dans le cimetière de la petite Chapelle de S. Joſeph, faubourg Montmartre. A peine fut-il enterré, que La Fontaine fit ſon épitaphe, ſi naïve & ſi ſpirituelle :

Sous ce tombeau gîſent Plaute & Térence,
Et cependant le ſeul Molière y gît ;
Leurs trois talents ne formoient qu'un eſprit,
Dont ſon bel art enrichiſſoit la France.
Ils ſont partis, & j'ai peu d'eſpérance
De les revoir : malgré tous nos efforts,
Pour un long temps, ſelon toute apparence,
Plaute, Térence, & Molière ſont morts.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE COURONNÉ, *Littérature.* L'uſage de *couronner* les *Poètes* eſt preſque auſſi ancien que la Poéſie même ; mais il a tellement varié dans tous les temps, qu'il n'eſt pas aiſé d'établir rien de certain ſur cette matière : on ſe contentera d'obſerver que cet uſage ſubſiſta juſqu'au règne de Théodoſe ; ce fut alors que les combats capitolins dans leſquels les *Poètes* étoient *couronnés* avec éclat, furent abolis, comme un reſte des ſuperſtitions du Paganiſme. Vinrent enſuite les inondations des barbares, qui, pendant pluſieurs ſiècles déſolèrent l'Italie & l'Europe entière ; les beaux-arts furent enveloppés dans les ruines de l'ancienne Rome. On vit à la vérité, depuis ce temps, ſortir encore quelques *Poètes* de ſes débris ; mais comme il n'y avoit preſque plus perſonne qui fût en état de les lire & que d'ailleurs ils ne méritoient guère d'être lus, il n'eſt pas étonnant que, pendant pluſieurs ſiècles, les *Poètes* ſoient reſtés ſans honneur & ſans diſtinction.

Ce ne fut que vers le temps de Pétrarque que la Poéſie reprit, avec un peu de luſtre, quelques-unes des prérogatives qui y étoient autrefois attachées. Il eſt vrai qu'au milieu même de la barbarie du douzième ſiècle, il y avoit des *Poètes couronnés ;* mais ces *Poètes* doivent être regardés comme l'opprobre de leurs lauriers.

Vers ce temps, c'eſt à dire, au commencement du treizième ſiècle, fut formé l'établiſſement des divers degrés de bachelier, de licencié, & de docteur dans les univerſités : ceux qui en étoient trouvés dignes étoient dits avoir obtenu le laurier de bachelier, de docteur, *laurea baccalaureatûs*, *laurea doctoratûs :* non ſeulement les docteurs en Mèdecine de l'univerſité de Salerne prirent le titre de *docteurs lauréats ;* mais à leur réception, on leur mettoit encore une *couronne* de laurier ſur la tête.

Les *Poètes* ne furent pas long temps ſans revendiquer un droit qui leur apartenoit inconteſtablement ; ils ne tardèrent pas à recevoir dans les univerſités des diſtinctions & des privilèges à peu près ſemblables à ceux qui venoient d'être établis en faveur des théologiens, des juriſconſultes, des mèdecins, *&c.* La Poéſie fut donc comme agrégée aux quatre facultés, mais cependant confondue dans la faculté de Philoſophie, avec laquelle on lui trouvoit quelque raport.

Du deſſein qu'on prit inſenſiblement d'égaler les *Poètes* aux gradués, naquirent les Jeux floraux, qui furent inſtitués à Toulouſe en 1324, & quelques années après, l'uſage d'y donner des degrés en Poéſie, à l'imitation de ceux qu'on recevoit dans les univerſités. Il ſuffiſoit d'avoir remporté un prix aux Jeux floraux pour être reçu bachelier ; mais il falloit les avoir obtenus tous trois (car pour lors il n'y eu avoit pas davantage) pour mériter le titre de docteur. Dans leur réception, au lieu de les *couronner* de laurier, on leur mettoit le bonnet magiſtral ſur la tête, & on y ſuivoit les autres cérémonies qui ſe pratiquoient en pareille occaſion dans les univerſités ; avec cette différence que les lettres de ces docteurs en *gaie ſcience* (c'eſt ainſi qu'on appeloit la Poéſie dans leur Académie) étoient expédiées en vers, & qu'il n'y étoit point permis de s'exprimer autrement.

A peu près dans le même temps, on voit, par un paſſage de Villani, que la qualité de *Poète* entrainoit avec elle certaines diſtinctions qui lui étoient particulières. Cet hiſtorien obſerve que le Dante, qui mourut en 1325, fut enterré avec beaucoup d'honneur en habit de *Poète : Fù ſepelito à grande honore in habito di* Poeta. Quel étoit cet habit de *Poète ?* par quelle autorité le Dante le portoit-il ? doit-on le compter parmi les *Poètes couronnés ?* C'eſt ce qu'on laiſſe à d'autres à examiner.

Il eſt du moins certain qu'on ne peut refuſer ce titre à Albertinus-Muſſatus, qui ne ſurvécut le Dante que de quatre ans. L'évêque de Padoue lui donna la *couronne poétique ;* & il fut arrêté que tous les ans, au jour de Noël, les docteurs, régents, & profeſſeurs des deux collèges de Padoue, un clerge à la main, iroient comme en proceſſion à la maiſon de Muſſatus, lui offrir une triple couronne.

Après ce *couronnement* vint immédiatement celui de Pétrarque, honneur qu'il n'accepta que pour ſe mettre à l'abri des perſécutions dont lui & ſes confrères étoient menacés. Il ſuffiſoit de faire des vers pour devenir ſuſpect de magie ; c'étoit tout à la fois avoir une grande idée de la Poéſie, & une bien mauvaiſe opinion des *Poètes.*

François

François Philelphe reçut l'honneur du *couronnement* en 1453 ; environ dans le même temps, Publius-Fauſtus Andrelini fut *couronné* par l'Académie de Rome, à l'âge de 22 ans.

Quelques-uns placent le Mantouan parmi les *Poètes couronnés ;* mais il ne paroît pas qu'il l'ait été de ſon vivant. Il eſt du moins certain qu'après ſa mort quelques-uns de ſes compatriotes s'avisèrent de lui faire ériger une ſtatue *couronnée* de laurier ; & au ſcandale de toute la nation poétique, ils la placèrent à côté de celle de Virgile & ſous une même arcade.

Arioſte & le Triſſin n'ambitionnèrent point le laurier poétique. Le Taſſe n'eut point leur faoſſe délicateſſe, il conſentit au déſir qu'on avoit de le lui donner : mais ce grand homme, qui avoit toujours été malheureux, ceſſa de vivre lorſqu'il commençoit à eſpérer de voir finir ſes infortunes ; il mourut la veille même du jour que tout étoit préparé pour la cérémonie de ſon *couronnement.*

Depuis ce temps il n'y a eu aucun *Poète* diſtingué qu'on ait *couronné* en Italie juſqu'en l'année 1715, où l'on a eſſayé de faire revivre à Rome la dignité de *Poète lauréat*, en faveur du chevalier Bernardin Perfetti, célèbre par ſa facilité à mettre en vers ſur le champ tous les ſujets qu'on ait pu lui préſenter : ſon *couronnement* s'eſt fait avec beaucoup de pompe, & ſur le modèle de celui de Pétrarque.

Charles Paſcal, dans ſon *Traité des couronnes*, dit expreſſément que de ſon temps, c'eſt à dire, ſous Henri IV, il ne connoiſſoit plus que l'Allemagne où l'uſage de *couronner* les *Poètes* ſubſiſtât encore ; on y a vu un *Poète couronné* par Frédéric I. Cependant pluſieurs Savants prétendent que les *Poètes* y doivent le rétabliſſement de cet uſage à Frédéric III, & ils regardent Protuccius comme le premier des Allemands qui ait reçu la *couronne* poétique.

Æneas-Sylvius, qui occupa le ſaint Siège ſous le nom de Pie II, fut encore déclaré *Poète* par le même empereur Frédéric, à Francfort, long temps avant ſon exaltation au pontificat.

Maximilien I fonda à Vienne un collège poétique, ainſi nommé parce que le profeſſeur en Poéſie y reçut la prééminence ſur tous les autres, & le privilège de créer des *Poètes lauréats.* Ce titre, proſtitué à des gens ſans mérite, a inondé l'Allemagne de légions de *Poètes lauréats*, dont il ſeroit ennuyeux de faire le dénombrement.

L'Eſpagne, cette nation qui, plus qu'aucune autre, a la foibleſſe d'ambitionner les titres d'honneur, a été très-jalouſe de celui dont il eſt queſtion. Arias-Montanus l'a reçu dans l'Académie d'Alcala : celle de Séville obſerve encore le même uſage, dit Nicolas-Antoine dans ſa *Bibliothèque des auteurs eſpagnols ;* mais cet auteur n'entre là-deſſus dans aucun détail.

L'Angleterre offre quelques exemples de *Poètes couronnés.* Jean Kay, dans ſon *Hiſtoire du ſiège de Rhodes*, écrite en proſe & dédiée à Edouard IV, qui mourut à la fin du quinzième ſiècle, prend le titre d'humble *Poète lauréat* de ce prince, *his humble* Poets laureate. On voit, dans l'égliſe de ſainte Marie Overies à Londres, la ſtatue de Jean Gower, célèbre *Poète*, qui floriſſoit dans le ſiècle ſuivant, ſous Richard II. Gower y eſt repréſenté avec un colier, comme chevalier, & avec une *couronne* de lierre mêlée de roſes, comme *Poète.* Il y a dans les actes de Rymer une charte de Henri VII ſous ce ſeul titre, *pro* Poetâ laureato, pour un *Poète lauréat* ; elle eſt en faveur de Bernard-André, qui étoit de Toulouſe & religieux auguſtin. Jean Skelton a joui du même titre.

Il ne paroît pas néanmoins que, parmi les anglois, les *Poètes* ayent jamais été *couronnés* avec autant de ſolennité qu'ils l'ont été en Italie & en Allemagne. Il eſt certain que les rois d'Angleterre ont eu, de temps immémorial, un *Poète* à leur Cour, qui prenoit la qualité de *Poète du roi ;* c'étoit comme une eſpèce de charge, à laquelle il y avoit quelques appointements attachés. Dans les comptes de l'Hôtel de Henri III, qui vivoit au commencement du treizième ſiècle, il eſt fait mention d'une ſomme d'argent payée au Verſificateur du roi, *Verſificatori regis.* Il y a donc apparence que, dans la ſuite, ceux qui ont porté ce titre, pour ſe donner plus de relief, y ont ajouté celui de *Poète lauréat*, lorſque l'uſage l'eut rendu éclatant.

L'illuſtre Dryden l'a porté comme *Poète* du roi ; & c'eſt en cette qualité que le ſieur Cyber, comédien & auteur de pluſieurs pièces comiques, s'eſt trouvé, de nos jours, en poſſeſſion du titre de *Poète lauréat*, auquel eſt attachée une penſion de 200 livres ſterling, à la charge de préſenter tous les ans deux pièces de vers à la famille royale.

L'empereur a auſſi ſon *Poète* d'office. Apoſtolo-Zeno, connu par ſon érudition & par ſon talent pour la Poéſie, a eu cet honneur : il s'eſt qualifié ſeulement de *Poète* & d'hiſtoriographe de ſa majeſté impériale ; mais une penſion, toujours jointe à ce titre, l'a dédommagé de celui de *Poète couronné*, qu'on ne lui donnoit point, & de trois opéra qu'il étoit obligé de faire chaque année.

Ce titre n'a pas été abſolument inconnu en France : l'univerſité de Paris ſe croyoit en droit de l'accorder ; elle l'offrit même à Pétrarque.

Quoique Ronſard ſoit ordinairement repréſenté avec une *couronne* de laurier, il n'y a cependant point d'apparence qu'il l'ait reçue dans les formes ; mais jamais *Poète* ne fut peut-être plus honoré que lui. Charles IX ne dédaigna pas de compoſer

Digitized by Google

à sa louange des vers qui font honneur au prince & à Ronsard ; on les connoît :

L'art de faire des vers, dût-on s'en indigner,
Doit être à plus haut prix que celui de régner.
Tous deux également nous portons des couronnes :
Mais, Roi, je les reçois ; *Poète*, tu les donnes...

Les faveurs de nos rois & les récompenses qu'ils accordent aux *Poètes*, en les élevant aux dignités de l'Eglise & de l'Etat, leur inspirent sans doute de l'indifférence pour une vaine *couronne*, qu'on n'accordoit ailleurs aux *Poètes*, que parce que l'on n'avoit communément rien de mieux à leur donner.

Il n'est donc pas surprenant que nous ayons eu parmi nous des *Poètes*, tels qu'Adrelini, Dorat, Nicolas Bourbon, *&c*, qui se soient glorifiés du titre de *Poète du roi*, tandis que nous n'en connoissons aucun qui ait pris celui de *Poète lauréat*. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POÈTE DRAMATIQUE. *Voyez* POÈTE COMIQUE, DRAME, TRAGÉDIE, COMÉDIE, *&c.*

POÈTE ÉPIQUE, *Poésie*. On nomme *Poètes épiques*, les auteurs des Poèmes héroïques en vers : tels sont Homère, Virgile, Lucain, Statius, Silius-Italicus, le Trissin, le Camoëns, le Tasse, don Alonze d'Ercilla, Milton, & Voltaire. Nous avons parlé de chacun d'eux & de leurs ouvrages *au mot* POÈME ÉPIQUE.

POÈTE FABULISTE, *Poésie*. Vous trouverez le caractère de ceux qui se sont le plus distingués en ce genre depuis Ésope jusqu'à nos jours, *aux mots* FABLE & FABULISTE.

POÈTE LYRIQUE, *Poésie*. Tous les gens de Lettres connoissent les *Poètes lyriques* du premier ordre, anciens & modernes ; mais l'abbé Batteux en a tracé le caractère avec trop de goût pour ne pas rassembler ici les principaux traits de son tableau.

Pindare est à la tête des *lyriques* ; son nom n'est guère plus le nom d'un *Poète*, que celui de l'enthousiasme même : il porte avec lui l'idée de transports, d'écarts, de désordre, de digressions *lyriques* ; cependant il sort beaucoup moins de ses sujets qu'on ne le croit communément. La gloire des héros qu'il a célébrés n'étoit point une gloire propre au héros vainqueur ; elle appartenoit de plein droit à sa famille, & plus encore à la ville dont il étoit citoyen ; on disoit, Une telle ville a remporté tous les prix aux jeux olympiques. Ainsi, lorsque Pindare rappeloit des traits anciens, soit des aïeux du vainqueur, soit de la ville à laquelle il appartenoit, c'étoit moins un égarement du *Poète*, qu'un effet de son art.

Horace parle de Pindare avec un enthousiasme d'admiration, qui prouve bien qu'il le trouvoit sublime ; il prétend qu'il est téméraire d'entreprendre de l'imiter ; il le compare à un fleuve grossi par les torrents, & qui précipite ses eaux bruyantes du haut des rochers. Il ne méritoit pas seulement les lauriers d'Apollon par les dithyrambes & par les chants de victoire ; il savoit encore pleurer le jeune époux enlevé à sa jeune épouse, peindre l'innocence de l'âge d'or, & sauver de l'oubli les noms qui avoient mérité d'être immortels. Malheureusement il ne nous reste de ce *Poète* admirable que la moindre partie de ses ouvrages, ceux qu'il a faits à la gloire des vainqueurs : les autres, dont la matière étoit plus riche & plus intéressante pour les hommes en général, ne sont point parvenus jusqu'à nous.

Ses poésies nous paroissent difficiles, pour plusieurs raisons : la première, est la grandeur même des idées qu'elles renferment : la seconde, la hardiesse des tours ; la troisième, la nouveauté des mots, qu'il fabrique souvent pour l'endroit même où il les place, enfin il est rempli d'une érudition détournée, tirée de l'histoire particulière de certaines familles & de certaines villes, qui ont eu peu de part dans les révolutions connues dans l'Histoire ancienne.

Pindare naquit à Thèbes en Béotie, la 65ᵉ olympiade, 500 ans avant Jésus-Christ. Quand Alexandre ruina cette ville, il voulut que la maison où ce *Poète* avoit demeuré fût conservée.

Avant Pindare, la Grèce avoit eu plusieurs *lyriques*, dont les noms sont encore fameux, quoique les ouvrages de la plupart ne subsistent plus. *Alcman* fut célèbre à Lacédémone ; *Stesichore*, en Sicile : *Sapho* fit honneur à son sexe, & donna son nom au vers saphique qu'elle inventa, elle étoit de l'île de Lesbos, aussi bien qu'*Alcée*, qui fleurit dans le même temps, & qui fut l'inventeur du vers alcaïque, celui de tous les vers *lyriques* qui a le plus de majesté.

Anacréon, de Théos, ville d'Ionie, s'étoit rendu célèbre plusieurs siècles auparavant : il fut contemporain de Cyrus, & mourut la 6ᵉ olympiade, âgé de 83 ans. Il nous reste encore un assez grand nombre de ses pièces, qui ne respirent toutes que le plaisir & l'amusement : elles sont courtes ; ce n'est le plus souvent qu'un sentiment gracieux, une idée douce, un compliment délicat tourné en allégorie, ce sont des grâces simples, naïves, demi-vêtues : sa *Colombe* est un chef d'œuvre de délicatesse ; M. le Fèvre disoit qu'il ne sembloit pas que ce fût l'ouvrage d'un homme, mais celui des Muses mêmes & des Grâces.

Quelquefois ses chansons ne présentent qu'une scène gracieuse, que l'image d'un gazon qui invite à se reposer :

" Mon cher Bathylle, asseyez-vous à l'ombre de
„ ces beaux arbres ; les zéphirs agitent molle-
„ ment leurs feuilles. Voyez cette claire fontaine

Digitized by Google

» qui coule & qui ſemble nous inviter. Eh! qui » pourroit, ce voyant un ſi beau lieu, ne point s'y » repoſer »?

Quelquefois c'eſt un petit récit allégorique.

« Un jour les Muſes firent l'Amour priſonnier; » elles le lièrent auſſi-tôt avec des guirlandes de » fleurs, & le mirent ſous la garde de la Beauté. » La déeſſe de Cythère vint pour racheter ſon » fils : mais les chaînes qu'il porte ne ſont plus » des chaînes pour lui ; il veut reſter dans ſa cap- » tivité ».

Rien n'eſt plus ingénieux & en même temps plus délicat que cette fiction. L'Amour apparemment avoit dreſſé des embuches aux Muſes ; l'ennemi eſt pris, lié & mis en priſon. C'eſt la Beauté qui eſt chargée d'en répondre : on veut lui rendre la liberté; il n'en veut pas, il aime mieux être priſonnier. On ſent combien il y a de choſes vraies, douces, & fines dans cette image : rien n'eſt ſi galant.

Horace, le premier & le ſeul des latins qui ait réuſſi parfaitement dans l'Ode, s'étoit rempli de la lecture de tous ces *lyriques* grecs. Il a, ſelon les ſujets, la gravité & la molleſſe d'Alcée & de Stéſichore, l'élévation & la fougue de Pindare, le feu & la vivacité de Sapho, la molleſſe & la douceur d'Anacréon : néanmoins on ſent quelquefois qu'il y a de l'art chez lui, & qu'il ſonge à égaler ſes modèles. Anacréon eſt plus doux ; Piedare, plus hardi; Sapho, dans les deux morceaux qui nous reſtent, montre plus de feu ; & probablement Alcée, avec ſa lyre d'or, étoit plus grand encore & plus majeſtueux : il ſemble même qu'en tout genre de Littérature & de goût, les grecs ayent une ſorte de droit d'aîneſſe ; ils ſont chez eux quand ils ſont ſur le Parnaſſe : Virgile n'eſt pas ſi riche, ſi abondant, ſi aiſé qu'Homère ; Térence, ſelon toutes les apparences, ne vaut pas tout ce que valoit Ménandre; en un mot, s'il m'eſt permis de m'exprimer ainſi, les grecs paroiſſent nés riches, & les autres au contraire reſſemblent un peu à des gens de fortune.

On peut appliquer au *Lyrique* d'Horace ce qu'il a dit lui-même du Deſtin : « Qu'il reſſemble à » un fleuve qui, tantôt paiſible au milieu de ſes » rives, marche ſans bruit vers la mer, & tantôt » quand les torrents ont groſſi ſon cours, emporte » avec lui les rochers qu'il a minés, les arbres qu'il » déracine, les troupeaux & les maiſons des la- » boureurs, en feſant retentir au loin les forêts » & les montagnes ».

Quoi de plus doux que ſon ode ſur la mort de Quintilius : Jules Scaliger admiroit tellement cette pièce, qu'il diſoit qu'il aimeroit mieux l'avoir faite, que d'être roi d'Arragon. Le ſentiment qui y domine eſt l'amitié compatiſſante. Virgile avoit perdu un excellent ami : pour le conſoler, Horace commence par pleurer avec lui ; & enſuite il lui inſinue qu'il faut mettre fin à ſes larmes. Il y a des réflexions très-délicates à faire ſur ce tour adroit du *Poète* conſolateur. Le ton de ſa pièce eſt celui de la douleur, mais d'une douleur qui fait pleurer ; c'eſt à dire qu'elle eſt mêlée de de foibleſſe, de langueur, d'abattement ; tout y eſt triſte & négligé ; les idées ſemblent s'être arrangées à meſure qu'elles ont paſſé dans le cœur.

Malherbe eſt le premier en France qui ait montré l'Ode dans ſa perfection. Avant lui, nos *lyriques* feſoient paroître peu de genie & de feu : la tête remplie des plus belles expreſſions des *Poètes* anciens, ils feſoient un galimatias pompeux de latiniſmes & d'helléniſmes crudes & durs, qu'ils mêloient de pointes, de jeux de mots, & de rodomontades : auſſi vains & auſſi romaneſques ſur leurs pégaſes, que nos preux chevaliers l'étoient dans leurs joûtes & dans leurs tournois, « ils déco- » choient leurs tempêtes poétiques deſſus la lon- » gue infinité ; & vainqueurs des ſiècles, monſtres » à cent têtes, ils gravoient les conquêtes ſur le » front de l'éternité ».

Malherbe réduiſit ces muſes effrénées aux règles du devoir : il voulut qu'on parlât avec netteté, juſteſſe, décence ; que les vers tombaſſent avec grâce. Il fut en quelque ſorte le père du bon goût dans notre Poéſie : & ſes lois, priſes dans le bon ſens & dans la nature, ſervent encore de règles, comme l'a dit Deſpréaux, même aux auteurs d'aujourdhui. Malherbe avoit beaucoup de feu, mais de ce feu qui eſt chaud & qui dure. Il travailloit ſes vers avec un ſoin infini, & ménageoit la chute des ſtances, de manière que leur éclat fût à demi enveloppé dans le tiſſu même de la période. Ce n'eſt point un trait épigrammatique, qui eſt toute en ſaillies; c'eſt une penſée ſolide qui ne ſe montre à la fin de la ſtance, qu'autant qu'il le faut pour l'appuyer & empêcher qu'elle ne ſoit trainante.

Pour trouver Malherbe ce qu'il eſt, il faut avoir la force de digérer quelques vieux mots, & d'aller à l'idée plus tôt que de s'arrêter à l'expreſſion. Ce *Poète* eſt grand, noble, hardi, plein de choſes, tendre & gracieux quand la matière le demande :

Racan diſciple de Malherbe, a fait auſſi quelques odes. Les choſes n'y ſont point auſſi ſerrées que dans celles de ſon maître ; c'étoit aſſez le défaut de ſes pièces : la forme en étoit douce, coulante, aiſée ; c'étoit la nature ſeule qui le guidoit : mais comme il n'avoit point étudié les ſources, il n'y avoit pas toujours au fond aſſez de ce poids qui donne la conſiſtance.

Il a traduit les Pſeaumes ; & quoique ſa traduction ſoit ordinairement médiocre, il y a des endroits d'une grande beauté : tel eſt celui-ci dans la paraphraſe ſuivante du pſeaume 92.

L'empire du Seigneur eſt reconnu partout ;
Le monde eſt embelli, de l'une à l'autre bout,

De ſa magnificence.
Sa force l'a rendu le vainqueur des vainqueurs :
Mais c'eſt par ſon amour, plus que par ſa puiſſance,
Qu'il règne dans les cœurs.
Sa gloire éta'e aux yeux ſes viſibles appas ;
Le ſoin qu'il prend pour nous fait connoître ici-bas
Sa prudence profonde ;
De la main dont il forme & la foudre & l'éclair
L'imperceptible appui ſoutient la terre & l'onde
Dans le milieu des airs.
De la nuit du chaos, quand l'audace des cieux
Ne marquoit point encor, dans le vague des lieux,
De zénith ni de zone,
L'immenſité de Dieu compreoit tout en ſoi ;
Et de tout ce grand Tout, Dieu ſeul étoit le trône,
Le royaume, & le roi.

On vante ſon ode au comte de Buſſy. Elle eſt toute philoſophique : il invite ce ſeigneur à mépriſer la vaine gloire & à jouïr de la vie.

Buſſy, notre printemps s'en va preſque expiré ;
Il eſt temps de jouïr du repos aſſûré
Où l'âge nous convie.
Fuyons donc ces grandeurs qu'inſenſés nous ſuivons ;
Et, ſans penſer plus loin, jouiſſons de la vie,
Tandis que nous l'avons.
Que te ſert de chercher les tempêtes de Mars,
Pour mourir tout en vie au milieu des haſards
Où la gloire te mène ?
Cette mort, qui promet un ſi digne loyer,
N'eſt toujours que la mort qu'avecque moins de peine
L'on trouve en ſon foyer, &c.

Après Malherbe & Racan, eſt venu le célèbre *Rouſſeau*, qui, par la force de ſes vers, la beauté de ſes rimes, la vigueur de ſes penſées, a fait preſque oublier nos anciens, ſurtout à ceux dont la délicateſſe s'offenſe d'un mot ſuranné. Le vieux Corneille pouvoit il tenir contre le jeune Racine ? Rouſſeau eſt ſans doute admirable dans ſes vers, ſon ſtyle eſt ſublime & parfaitement ſoutenu, ſes penſées ſe lient bien : il pouſſe ſa verve avec la même force depuis le debut juſqu'à la fin ; peut-être lui manque t il quelquefois un peu de cette douceur qui donne tant de grâces aux écrits : mais quel enthouſiaſme, quelle harmonie, quelle richeſſe de ſtyle, quel coloris règne dans ſa Poéſie *lyrique* profane & ſacrée ! il eſt le Pindare de la France ; il a fini, comme lui, ſes jours hors de ſa patrie en 1741, âgé de 72 ans. Il ne publia ſes odes qu'après la Motte ; mais il les fit plus belles, plus variées, plus remplies d'images. *Voyez* ODE. (*Le Chevalier de JAUCOURT.*)

POÈTE SATIRIQUE, (*Poéſie.*) *Poète* qui a écrit des ſatires : tels ont été, chez les romains, Livius-Andronicus, Ennius, Pacuvius, Terentius-Varron, Lucilius, Horace, Juvénal, & Perſe ; & parmi les françois, Regnier & Boileau. On donnera le caractère de tous ces *Poètes ſatiriques* au *mot* SATIRE. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

POÈTE TRAGIQUE, (*Poéſie dramatique.*) *Poète* qui a compoſé des tragédies : tels ont été Sophocle, Eſchile, Euripide, Sénèque, Corneille, Racine, &c. On n'oubliera point de tracer le caractère de chacun d'eux au *mot* TRAGÉDIE. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

POÈTES. (LIBERTÉ DES) *Poéſie.* La *liberté des Poètes*, dont tout le monde parle ſans s'en être formé une idée juſte, conſiſte à ôter, des ſujets qu'ils traitent, tout ce qui pourroit y déplaire, & à y mettre tout ce qui peut plaire, ſans être obligé de ſuivre la vérité. Ils prennent du vrai ce qui leur convient, & rempliſſent les vides avec des fictions : & pourvu que les parties, ſoit feintes ſoit vraies, ayent un juſte rapport entre elles & qu'elles forment un Tout qui paroiſſe naturel ; c'eſt tout ce qu'on leur demande.

Le *Poète* peut encore réunir dans ces fictions ce qui eſt ſéparé dans le vrai, ſéparer ce qui eſt uni ; il peut tranſpoſer, étendre, diminuer quelques parties ; mais il faut toujours que la nature le guide. Il n'ira point nous peindre des îles dans les airs, ce n'eſt pas là que les place la nature : ou ſi, par une conceſſion toute gratuite, on lui permet d'en feindre dans quelque jeu d'imagination ; ſuppoſé qu'il y mette des villes, des plantes, on ne lui permettra pas de dire que les ſerpents s'accouplent avec les oiſeaux, & les brebis avec les tigres. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(*N.*) POÉTIQUE. ſ. f. *Belles-Lettres.* Ouvrage élémentaire, où l'on trace les règles de la Poéſie. Dans les arts ſoumis au calcul, la théorie devance & conduit la pratique : dans les arts où préſident le génie & le goût, c'eſt au contraire la pratique qui précède la théorie ; l'exemple donne la leçon.

Dans les temps où la Poéſie étoit dans ſon enfance, les éléments qu'on en a donnés étoient faits comme pour des enfants. A meſure que l'art s'eſt élevé, l'idée s'en eſt agrandie ; & les préceptes n'ont été que les réſultats des bons & des mauvais ſuccès.

Nous ſourions avec dédain lorſque nous entendons Jules Scaliger, dans ſa *Poétique* latine, tracer le plan de la tragédie d'Alcione, & demander que « le premier acte ſoit une plainte ſur le départ » de Ceïx ; le ſecond, des vœux pour le ſuccès » de ſa navigation ; le troiſième, la nouvelle d'une » tempête ; le quatrième, la certitude du naufrage ;

» le cinquième, la vûe du cadavre de Ceïx & » la mort d'Alcione ». Mais ſouvenons-nous que, du temps de Scaliger, un ſpectacle ainſi diſtribué auroit été un prodige ſur nos théâtres.

Nous trouvons auſſi ridicule qu'il propoſe à la Comédie de peindre les mœurs de la Grèce & de Rome; « des filles achetées comme eſcla» ves, & qui ſoient reconnues libres au dénoue» ment ». Mais dans un temps où l'art dramatique n'avoit aucune forme en Europe, que pouvoit faire de mieux un Savant que d'en établir les préceptes ſur la pratique des anciens?

On s'impatiente, avec plus de raiſon, de voir l'abbé d'Aubignac réduire en règles les premiers principes du ſens commun; on ne peut ſe perſuader que le ſiècle de Corneille eût beſoin qu'on lui apprît que » l'acteur qui joue Cinna ne doit » pas mêler les barricades de Paris avec les proſ» criptions du triumvirat, que le lieu de la ſcène » doit être un eſpace vide, & qu'on ne doit pas » y placer les Alpes auprès du mont Valérien ». Mais ſi l'on penſe que le Thémiſtocle de Durier balançoit alors Héraclius, ces leçons ne paroîtront plus ſi déplacées pour ce temps-là.

C'eſt donc ſans aucun mépris pour les écrivains qui ont éclairé leur ſiècle, que je les crois au deſſous du nôtre; il faut partir du point où l'on eſt: depuis deux-cents ans l'eſprit humain a plus gagné, qu'il n'avoit perdu en dix ſiècles de barbarie.

Une *Poétique* digne de notre âge ſeroit un ſyſtême régulier & complet, où tout fût ſoumis à une loi ſimple, & dont les règles particulières, émanées d'un principe commun, en fuſſent comme les rameaux. Cet ouvrage philoſophique eſt déſiré depuis long temps, & le ſera peut-être long temps encore.

Quoique la *Poétique* d'Ariſtote ne procède que par induction, de l'exemple au précepte, elle ne laiſſe pas que de remonter aux principes de la nature: c'eſt le ſommaire d'un excellent traité. Mais elle ſe borne à la Tragédie & à l'Épopée; & ſoit qu'Ariſtote, en jetant ſes premières idées, eût négligé de les éclaircir, ſoit que l'obſcurité du texte vienne de l'erreur des copiſtes, ſes interprètes les plus habiles ſont forcés d'avouer qu'il eſt ſouvent mal aiſé de l'entendre.

Caſtelvetro, en traduiſant le texte d'Ariſtote, l'analyſe & le commente avec beaucoup de diſcernement; mais par la forme dialectique qu'il a donnée à ſon commentaire, il nous fait chercher péniblement quelques idées claires & juſtes, dans un dédale de mots ſuperflus. S'il ne diſcutoit que les choſes, il ſeroit moins prolixe; mais il diſcute auſſi les mots: encore, après avoir tourné un paſſage dans tous les ſens, lui arrive-t-il quelquefois de manquer le véritable, ou de le combattre mal à propos. Le défaut de ce Critique, comme de tous les écrivains didactiques de ce temps-là, eſt de n'avoir vu l'art du Théâtre qu'en idée: c'eſt au théâtre même qu'il faut l'étudier.

Dacier avoit cet avantage ſur l'interprète italien. Mais comme il avoit fait vœu d'être de l'avis d'Ariſtote, ſoit qu'il l'entendit ou ne l'entendit pas, ce n'eſt jamais pour conſulter la nature, mais pour conſulter Ariſtote, qu'il fait uſage de ſa raiſon; & lors même qu'Ariſtote ſe contredit, Dacier n'oſe le contredire.

Non moins religieux ſectateur des anciens, Leboſſu n'a étudié l'Épopée que dans Ariſtote, Homère, & Virgile; il ſemble, à l'entendre, que les inventeurs en ayent épuiſé toutes les reſſources, & qu'il n'y ait plus que l'alternative de les ſuivre ou de s'égarer. Mais ſi Leboſſu & Dacier n'ont pas étendu nos idées, ils en ont hâté le dèvelopement.

Le grand Corneille, avec le reſpect qu'avoit ſon ſiècle pour Ariſtote, & qu'il a eu la modeſtie de partager, n'a pas laiſſé de répandre les lumières de la plus ſaine critique ſur la théorie de ce philoſophe; & ſes diſcours en ſont le commentaire le plus ſolide & le plus profond.

Les parallèles qu'on a faits de Corneille & de Racine, & la célèbre diſpute ſur les anciens & les modernes, en donnant lieu de diſcuter les principes, ont contribué à les éclaircir.

On eſt même entré dans le détail des divers genres de Poéſie; on a eſſayé de développer l'artifice de l'Apologue, de déterminer le caractère de l'Églogue; on a même voulu ſuivre l'Ode dans ſon délire & dans ſes écarts; enfin les notes de Voltaire ſur les tragédies de Corneille ſont les oracles du bon goût & les plus précieuſes leçons de l'art, pour les Poèmes dramatiques: mais perſonne encore n'a entrepris de ramener tous les genres à l'unité d'une première loi.

Le Poème de Vida contient des détails pleins de juſteſſe & de goût ſur les études du Poète, ſur ſon travail, ſur les modèles qu'il doit ſuivre; mais ce Poème, comme la *Poétique* de Scaliger, eſt plus tôt l'art d'imiter Virgile, que l'art d'imiter la nature.

La *Poétique* d'Horace eſt le modèle des Poèmes didactiques, & jamais on n'a renfermé tant de ſens en ſi peu de vers: mais dans un Poème, il eſt impoſſible de ſuivre de branche en branche la génération des idées; & plus elles ſont fécondes, plus ce qui manque à leur dèvelopement eſt difficile à ſuppléer.

Laſitau, imitateur d'Horace, a joint aux préceptes du Poète latin quelques règles particulières à la Poeſie françoiſe; & ſon vieux ſtyle, dans ſa naïveté, n'eſt pas dénué d'agrément. Mais le coloris, l'harmonie, l'élégance des vers de Deſpréaux, l'ont effacé: à peine lui reſte-t-il la gloire d'avoir enrichi de ſa dépouille le Poème qui a fait oublier le ſien. Cet ouvrage excellent & vraiment claſſique, l'Art *poétique* françois, fait

Digitized by Google

tout ce qu'on peut attendre d'un Poème : il donne une idée précise & lumineuse de tous les genres; mais il n'en approfondit aucun.

Quelques modernes, comme Gravina chez les italiens, & la Motte parmi nous, ont voulu remonter à l'essence des choses & puiser l'art dans la nature. Mais le principe de Gravina est si vague, qu'il est impossible d'en tirer une règle précise & juste.

« L'imitation *poétique* est, dit-il, le transport de la vérité dans la fiction. Comme la » nature est la mère de la vérité, la mère de » la fiction est l'idée que l'esprit humain tire » de la nature ». (C'est le modèle intellectuel d'Aristote, que Castelvetro n'a jamais bien compris.) « Le Poésie, ajoûte Gravina, doit écarter » de sa composition les images qui démentent ce » qu'elle veut persuader. Moins la fiction laisse de » place aux idées qui la contredisent, plus aisé» ment on oublie la vérité, pour se livrer à l'il» lusion ».

Voilà en substance l'*Idée de la Poésie*, telle que Gravina l'a conçue : règle excellente pour attacher le génie des Poètes à l'étude de la nature & à la vérité de l'imitation; mais qui n'éclaire ni sur le choix des objets, ni sur l'art de les assortir & de les placer avec avantage : règle enfin d'après laquelle ce Critique a dû voir que le Pastor-fido & l'Aminte n'ont point la naïveté pastorale; mais qui ne l'a pas empêché de croire que le Roland de l'Arioste étoit un Poème épique régulier, la Jérusalem du Tasse un ouvrage médiocre; & en revanche, de regarder Sannazar comme l'héritier de la flûte de Virgile, & les poètes latins que l'Italie moderne a produits, comme les vives images des Catulles, des Tibulles, des Properces, des Ovides, &c.; d'adopter dans les Poèmes italiens le mélange du merveilleux de la Religion & de la Fable, & de confondre le Poème épique avec les Romans provençaux.

La Motte analyse avec plus de soin l'idée essencielle des divers genres. Mais comme il ne donne sa théorie qu'à l'appui de sa pratique, il semble moins occupé du soin de trouver des règles que des excuses. Tout ce qu'il a écrit sur le Poème épique est plein des mêmes préjugés qui lui ont fait si mal traduire & abréger l'Iliade : au lieu d'étudier le méchanisme de nos vers, il ne cesse de rimer & de déclamer contre la rime : ses discours sur l'Ode & sur la Pastorale [illegible] ont que l'apologie déguisée de ses pastorales [illegible] de ses odes; artifice ingénieux, qui n'en a [illegible]ssi qu'un moment.

J'en reviens aux maîtres de l'art, Aristote, Horace, Despréaux : Aristote, le génie le plus profond, le plus lumineux, le plus vaste, qui jamais ait ôsé parcourir la sphère des connoissances humaines; Horace, à la fois poète, philosophe, & critique excellent; Despréaux, l'homme de son siècle qui a le plus fait valoir la portion de talent qu'il avoit reçue de la nature, & la portion de lumière & de goût qu'il avoit acquise par le travail.

Quoiqu'Aristote, dans sa *Poétique*, ait donné quelques définitions, quelques divitions élémentaires & communes à la Poésie en général; ce n'a été que relativement à la Tragédie & à l'Épopée, dont il a fait son objet unique.

Il remonte à l'origine de la Tragédie, & il la suit dans ses progrès. Il y distingue la fable, les mœurs, les pensées, & la diction. Il veut que la fable ait une juste étendue, c'est à dire, telle que la mémoire l'embrasse & la retienne sans effort; il exige que l'action soit une & entière, qu'elle s'exécute dans une révolution du soleil, qu'elle soit vraisemblable, terrible, & touchante. A son gré, ce qui se passe entre les ennemis ou indifférents n'est pas digne de la Tragédie : c'est lorsqu'un ami tue ou va ruer son ami; un fils, son père; une mère, son fils; un fils, sa mère, &c, que l'action est vraiment tragique.

Il passe aux mœurs, & il exige qu'elles soient bonnes, convenables, ressemblantes, & d'accord avec elles-mêmes. *Voyez* Mœurs.

Quoiqu'il admette quatre espèces de Tragédies, l'une pathétique, l'autre morale, & l'une & l'autre simple ou implexe; il donne la préference à la Tragédie implexe & pathétique, à celle, dis-je, où la fortune du personnage intéressant change de face, par une révolution pitoyable & terrible. (*Voyez* Tragédie.) Or le grand mobile des révolutions c'est la reconnoissance; il veut qu'elle soit amenée naturellement, & il en indique les moyens. La plus belle, dit-il, est celle qui naît des incidents, comme dans l'Œdipe & l'Iphigénie en Tauride. *Voyez* Reconnoissance.

Il enseigne aux Poètes une méthode excellente pour s'assûrer de la bonté, de la régularité de leur plan; c'est de le tracer d'abord dans la plus grande simpliciré, avant de penser aux détails & aux circonstances épisodiques : il en donne l'exemple & le précepte, en réduisant ainsi le sujet de l'Iphigénie en Tauride & de l'Odyssée.

Il distingue, dans la fable, le nœud & le dénouement. Il entend par le nœud tout ce qui précède la révolution; & par le dénouement, tout ce qui la suit. Le nœud, dit-il, se forme par des incidents qui viennent du dehors, ou qui naissent du fonds du sujet : ces incidents, les moyens, les circonstances de l'action, sont ce qu'il appelle *Épisodes*. Le dénouement ne doit jamais, dit-il, être amené par une machine, mais procéder de la même cause qui produit la révolution. *Voyez* Intrigue & Dénouement.

Ce que les interprètes latins d'Aristote ont appelé *Sentences*, & ce que M. Dacier appelle mal à propos les Sentiments, est, dans la Tragédie, l'éloquence des passions; ce qui persuade, intéresse,

Digitized by Google

attendrit ; ce qui peint les mouvements d'une âme, & les fait paſſer dans les autres âmes. Ici Ariſtote renvoie à ce qu'il en dit dans ſes livres de la Rhétorique.

Il traite enfin de la diction relativement à ſa langue.

Après avoir dèvelopé le méchsniſme de la Tragédie & en avoir établi les règles, il les applique à l'Epopée.

La fable en doit être dramatique & renfermée dans une ſeule action : il fait voir, dsns les deux Poèmes d'Homère l'ordonnance même de la Trsgédie. L'Epopée, dit-il, ne diffère de la Tragédie que par ſon étendue & par la forme de ſes vers : il compare les deux genres ; & donne la préference à la Tragédie, patce qu'elle a pour elle l'évidence de l'action, & qu'svec plus d'unité & moins d'é[illegible]e, elle produit mieux ſon effet.

Ces préceptes ont couté des peines infinies à éclaircir. Ls foule des commentateurs y a conſumé ſes veilles. Il ne failoit pas moins que des Savants comme Caſtelvetro & Dacier, & un génie comme Corneille, pour y répandre la clarté : encore arrive-t-il ſouvent, & dans les points les plus eſſenciels, que Caſtelvetro n'eſt point d'sccord avec Dacier, ni Dacier avec Corneille, ni celui-ci avec Ariſtote, ni Ariſtote avec lui-même. Mais du choc de ces opinions, nous n'svons pss laiſſé de tirer des lumières ; & dsns l'eſpace d'un ſiècle & demi, l'expétience journalière du premier théatre du monde & l'exemple des plus grands maîtres, nous ont fait voir, dans l'art dramatique, ce qu'Ariſtote n'y avoit pas vu, un nouveau genre & des moyens nouveaux. *Voyez* TRAGEDIE.

Horace, dans ſon *Art poétique*, psrle de la Poéſie en poète, en philoſophe, en homme de goût & de génie, il veut que le Poème ſoit homogène ; que les parties qui le compoſent ſe conviennent & ſoient d'accord ; qu'elles ſoient proportionnées, & qu'on y évite les ornements ſuperflus & mal aſſortis ;

Denique ſit quodvis ſimp'ex dumtaxat & unum ;

que le Poète ſoit en état de traiter non ſeulement telle ou telle partie, mais toutes les parties de ſon ouvrage ; qu'il ſache les finir & les mettre d'accord ; qu'il choiſiſſe un ſujet proportionné à ſes forces, & qu'il s'en pénètre en le meditant ;

Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deſeret hanc, nec lucidus ordo ;

qu'il diſtribue ſon ſujet avec intelligence & avec ſageſſe ; qu'il choiſiſſe avec goût ce qui peut intéreſſer, & rejette ce qui peut déplaire ;

Ut jam nunc dicat jam nunc debentia dici ;
Hoc amet, hoc ſpernat.

Il diſtingue les genres de Poéſie par les différentes eſpèces de vers ; il fait ſentir les convenances entre le ſujet & le ſtyle ;

Deſcriptas ſervare vices, operumque colores :

il exige non ſeulement qu'un Poème ſoit beau, mais de cette beauté qui touche, perſuade, attire,

Et quocumque volent animum auditoris agunto.

Dans la conduite que l'on fait tenir à ſes perſonnages, on doit ſuivre, dit-il, l'opinion, ou obſerver les vrsiſemblances ; & celles-ci dépendent de l'analogie & de l'accord des qualités qui compoſent un caractère :

Servetur ad imum
Qualis ab incepto proceſſerit, & ſibi conſtet.

Non ſeulement ces qualités doivent être d'accord entre elles, mais relatives à la fortune, à l'âge, à la condition, à toutes les circonſtsncea qui peuvent influer ſur les mœurs.

Horsce fait obſerver toutes ces nuances : mais c'eſt ſurtout dsns la deſcription des mœurs, qui diſtinguent les différents âges de la vie, que l'on reconnoît le philoſophe attentif à obſerver la nature ;

Mobilibuſque decor naturis dandus & annis.

Dans la compoſition de la fable, il nous affrsnchit des liens d'une exacte fidelité pour la vérité hiſtorique. Oſez feindre, nous dit-il ; mais que la fiction ſe concilie avec la vérité, & s'y mêle ſi naturellement, qu'on ne s'aperçoive pas du mélange ;

Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum.

que le début du Poème ſoit modeſte ; que l'action n'en ſoit pss priſe de trop loin ; que, ſur le théâtre, on ne préſente aux ieux rien de révoltant ni rien d'impoſſible ; que la pièce n'ait pas moins de trois actes ni plus de cinq ; qu'il n'y ait jamais en ſcène plus de trois interlocuteurs ; que le chœur s'intéreſſe à l'action dont il eſt témoin, ami des bons, ennemi des méchants ; qu'on n'employe jamais de machine poſtiche ; & s'il ſe mêle dans l'action quelque incident merveilleux, qu'elle en ſoit digne par ſon importance : que le ſtyle de la Tragédie ſoit grave & ſevère ; mais que dans le Comique l'aiſance & le naturel de la compoſition faſſent dire à chacun que rien au monde n'étoit plus facile ;

Ex noto fictum carmen ſequar, ut ſibi quivis
Speret idem ; ſudet multum, fruſtraque laboret
Auſus idem.

Après avoir réſumé ſes préceptes, Horace recommande aux Poètes l'etude de la Philoſophie & des mœurs : il diſtingue dans la Poeſie deux effets,

Digitized by Google

l'agrément & l'utilité, quelquefois séparés, souvent réunis ;

Aut prodesse volunt, aut delectare Poeta,
Aut simul & jucunda & idonea dicere vita.

Mais l'agrément de la fiction dépend de l'air de vérité qu'on lui donne :

Ficta voluptatis causâ, sint proxima veris ;

de la naïveté du récit & du soin qu'on prend d'en exclure tout ce qui seroit superflu,

Omne supervacuum pleno de pectore manat.

Du reste, il pardonne au Poète des négligences, pourvu qu'elles soient en petit nombre & rachetées par de grandes beautés : il y a même, en Poésie comme en Peinture, un genre qui de loin produit son effet, quoiqu'il n'ait pas la correction des détails ; mais ce qui est fini a l'avantage de pouvoir être vu de près, toujours avec un plaisir nouveau ;

Hæc placuit semel, hæc decies repetita placebit.

La conclusion d'Horace est que la Poésie n'admet point de talents médiocres ;

Mediocribus esse poetis,
Non homines, non di, non concessere columnæ.

Encore est-ce peu du talent, ce don précieux de la nature ; si le travail ne le dévelope, si l'étude ne le nourrit, si des amis judicieux & sévères ne le corrigent en l'éclairant ; si le Poète enfin ne se donne à lui-même le temps d'oublier, de revoir, de retoucher ses ouvrages avant de les exposer au jour ;

Membranis intus positis, delere licebit
Quod non ediderit : nescit vox missa reverti.

On ne sauroit donner des préceptes généraux ni plus solides ni plus lumineux : mais cet ouvrage est un résultat d'études élémentaires, par lesquelles il faut avoir passé pour les méditer avec fruit ; il les suppose, & n'y peut suppléer.

Desprésux applique à la Poésie françoise les préceptes d'Horace sur la composition & sur le style en général, & il y ajoûte en les développant. Il veut que la rime obéisse, & que la raison ne lui cède jamais ; qu'on évite les détails inutiles & l'ennuyeuse monotonie, le style bas & le style ampoulé :

Le style le moins noble a pourtant sa noblesse.
Soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.

Il recommande l'exactitude, la clarté, le respect pour la langue, & la fidélité aux règles de la cadence & de l'harmonie, préceptes dont il donne l'exemple.

Horace a peint en un seul vers la beauté du style *poétique ;*

Vehemens, & liquidus, puroque simillimus amni :

Desprésux, qui ne le considère que par rapport à l'élégance & à la pureté, a pris une image plus humble ;

J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs, lentement se promène,
Qu'un torrent débordé, qui, d'un cours orageux,
Roule, plein de gravier, sur un terrein fangeux.

Il définit les divers genres de Poésie, à commencer par les petits Poèmes ; & la plupart de ces définitions sont elles-mêmes des modèles du style, du ton, du coloris qui conviennent à leur objet.

Les préceptes qui regardent la Tragédie sont tracés d'après Aristote & Horace ; la règle des trois unités & la défense de laisser jamais la scène vide, sont renfermées dans deux vers admirables :

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne, jusqu'à la fin, le théâtre rempli.

On y voit l'unité de lieu prescrite à l'égal de l'unité de temps & d'action : règle nouvelle, que les anciens ne nous avoient point imposée, qu'ils n'ont pas observée inviolablement, & dont il est, je crois, permis de s'écarter comme eux, lorsque le sujet le demande. *Voyez* UNITÉ.

Après avoir rappelé l'origine & les progrès de la Tragédie dans la Grèce, il la reprend au sortir des ténèbres de la barbarie, & telle qu'on la vit paroître sur nos premiers théâtres, sans goût, sans génie, & sans art ; il la conduit jusqu'aux beaux jours des Corneille & des Racine : il conseille aux poètes d'y employer l'amour ;

De cette passion la sensible peinture
Est, pour aller au cœur, la route la plus sûre.

Ce qui ne doit pas être pris à la lettre : car les sentiments de la nature sont plus touchants encore, plus pénétrants que ceux de l'amour ; & il n'y a point sur le théâtre d'amante qui nous intéresse au degré de Mérope.

Il ajoûte ;

Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Y soit une foiblesse, & non une vertu,

réglé qui n'est pas générale : car un amour vertueux & sacré peut être, dans l'excès du malheur, aussi douloureux qu'un amour criminel ; & le cœur des amants est déchiré de tant de manières, que pour nous

nous arracher des larmes, ils n'ont pas beſoin du ſecours des remords.

Horace eſt admirable quand il enſeigne à obſerver les mœurs & à les rendre avec vérité : Deſpréaux l'imite & l'égale; il termine les règles de la Tragédie par le caractère du génie qui lui convient.

Qu'il ſoit aiſé, ſolide, agréable, profond,
Qu'en nobles ſentiments il ſoit toujours fécond.

On diroit que c'eſt le génie de Racine qu'il vient de peindre, mais froidement & foiblement encore.

L'Épopée diffère de la Tragédie par ſon étendue & par l'uſage du merveilleux. Ce Poème, dit Deſpréaux,

Dans le vaſte récit d'une longue action,
Se ſoutient par la Fable & vit de fiction.

Il ſe moque du vain ſcrupule de ceux qui auroient voulu bannir la Fable de la Poéſie françoiſe; mais il condanne le mélange du merveilleux de la Fable & de celui de la Religion : il déſapprouve même l'emploi du celui-ci, quoique ſans mélange :

Et fabuleux chrétiens, n'allons pas dans nos ſonges
D'un Dieu de vérité faire un Dieu de menſonges.

Maxime qui ne doit pas exclure un merveilleux fictif, puiſé dans la vérité même, & qui n'en eſt que l'extenſion. *Voyez* MERVEILLEUX.

Deſpréaux veut pour l'Épopée un héros recommandable par ſa valeur & par ſes vertus, il demande que le ſujet ne ſoit pas trop chargé d'incidents; que la narration ſoit vive & preſſée; que les détails en ſoient intéreſſants & nobles, mêlés de grâce & de majeſté :

On peut être à la fois & ſublime & plaiſant,
Et je hais un ſublime ennuyeux & peſant.

Il donne Homère pour exemple d'une riche variété; mais il me ſemble avoir manqué le trait qui le caractériſe :

On diroit que pour plaire, inſtruit par la nature,
Homère ait à Vénus dérobé ſa ceinture.

Cette ceinture, quoiqu'Homère en ſoit lui-même l'inventeur, ne lui ſied pas mieux qu'elle ne ſiéroit à Hercule.

Il préfère la folie enjouée de l'Arioſte au caractère de ces Poètes, dont la ſombre humeur ne s'éclaircit jamais.

Tout cela bien entendu peut contribuer à former le goût; mais pour le bien entendre, il faut avoir déja le goût formé : par exemple, il ne faut pas croire, ſur l'éloge que Deſpréaux fait de l'Arioſte, que le *Roland furieux* ſoit un modèle de Poème épique, ni que le *plaiſant* qu'on peut mêler au ſublime de l'Épopée, le *Dulce* d'Horace, ſoit le joyeux badinage que le Poète italien s'eſt permis :

Quel ſciocco, che del fatto non s'accorſe,
Per la polve cercando iva la teſta.

Virgile eſt plein de grâces, & n'eſt jamais plaiſant; Homère veut l'être quelquefois, & c'eſt alors qu'il n'eſt plus Homère.

Deſpréaux finit par la Comédie; & les préceptes qu'il en donne ſont à peu près les mêmes qu'Horace nous avoit tracés :

Il faut que ſes acteurs badinent noblement;
Que ſon nœud, bien formé, ſe dénoue aiſément.

Il exclut de la Comédie les ſujets triſtes, n'y admet point de ſcènes vides, & lui interdit les plaiſanteries qui choquent le bon ſens, ou qui bleſſent l'honnêteté.

Après avoir parcouru ainſi tous les genres de Poéſie, il en revient aux qualités perſonnelles du Poète, le génie & les bonnes mœurs. C'eſt à propos de l'élévation d'âme & du noble déſintéreſſement qu'exige le commerce des Muſes, que, remontant à l'origine de la Poéſie, il la fait voir pure & ſublime dans ſa naiſſance, & dégradée dans la ſuite par l'avarice & la vénalité. Tout ce morceau eſt habilement imité d'une idylle de S. Geniez, comme tout ce qui regarde le choix d'un Critique judicieux & ſévère eſt imité d'Horace.

Voilà ce qui reſte à peu près de la lecture de ces trois excellents ouvrages.

Ariſtote & Horace avoient vu l'art dans la nature; Deſpréaux me ſemble ne l'avoit vu que dans l'art même, & ne s'être appliqué qu'à bien dire ce que l'on ſavoit avant lui : mais il l'a dit le mieux poſſible, & à ce mérite ſe joint celui de l'avoir appris à un ſiècle qui l'ignoroit; je parle de la multitude.

Quand le goût du Public a été formé, la plupart des leçons de Deſpréaux nous ont dû paroître inutiles; mais c'eſt grâce à lui-même & à l'attrait qu'il leur a donné, que ſes idées ſont aujourd'hui communes : elles ne l'étoient pas du temps que Saraſin diſoit de l'*Amour tyrannique* de Scudéri, que, ſi Ariſtote eût vécu alors, *ce philoſophe eût réglé une partie de ſa* Poétique *ſur cette excellente tragédie*; elles ne l'étoient pas du temps que Segrais écrivoit, *On verra ſi dans quarante ans on lira les vers de Racine comme on lit ceux de Corneille .... le Poème de la* Pucelle *a des endroits inimitables; je n'y trouve autre choſe à redire, ſinon que Monſieur Chapelain épuiſe ſes matières, & n'y laiſſe rien à imaginer au lecteur*; elles ne l'étoient pas lorſque S. Evremont, cet arbitre du goût, diſoit à l'abbé de Chaulieu, *Vous mettre au deſſus de Voiture &*

de Saraſin, dans les choſes galantes & ingénieuſes, c'eſt vous mettre au deſſus de tous les anciens.

Dans l'*article* APPECTATION, j'ai donné une idée du ſtyle de Voiture. Saraſin avoit, comme lui, plus d'eſprit que de goût : il appeloit un cygne expirant, *un cygne abandonné des médecins.* Dans ſes vers, la Seine menace de *ſes bâtons flottés* la fontaine de Forges, pour lui avoir enlevé deux nymphes. Ce n'eſt pas ainſi qu'ont été galants Voltaire, Bernard, M. de S. Lambert ; & dans notre ſiècle, le tour d'eſprit de Volture & de Saraſin n'auroit pas fait fortune : au contraire, jamais Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, n'ont été mieux appréciés, plus ſincèrement admirés. Mais ſi le goût de la nation s'eſt perfectionné, peut-être en eſt-elle redevable en partie au bon eſprit de Deſpréaux : ſon *Art poétique* eſt, depuis un ſiècle, dans les mains des enfants ; & pour des raiſons que je ne dis pas, il eſt plus néceſſaire que jamais à la génération nouvelle. (*M. MARMONTEL.*)

POÉTIQUE (HARMONIE), *Poéſie.* Il y a trois ſortes d'*Harmonies* dans la *Poéſie.* La première eſt celle du ſtyle, qui doit s'accorder avec le ſujet qu'on traite, qui met une juſte proportion entre l'un & l'autre. Les Arts forment une eſpèce de république, où chacun doit figurer ſelon ſon état. Quelle différence entre le ton de la Tragédie & celui de la Comédie, de la *Poéſie* lyrique, de la Paſtorale, *&c !*

Si cette *Harmonie* manque à quelque *Poème* que ce ſoit, il devient une maſcarade ; c'eſt une ſorte de groteſque qui tient de la Parodie : ſi quelquefois la Tragédie s'abaiſſe ou la Comédie s'élève, c'eſt pour ſe mettre au niveau de leur matière, qui varie de temps en temps ; & l'objection même ſe tourne en preuve du principe.

Cette *Harmonie poétique* eſt eſſencielle : mais on ne peut que la ſentir, & malheureuſement les auteurs ne la ſentent pas toujours aſſez. Souvent les genres ſont confondus. On trouve dans le même ouvrage des vers tragiques, lyriques, comiques, qui ne ſont nullement autoriſés par la penſée qu'ils renferment.

Une oreille délicate reconnoît preſque, par le caractère ſeul du vers, le genre de la pièce dont il eſt tiré : citez-lui Corneille, Molière, La Fontaine, Segrais, Rouſſeau ; elle ne s'y méprend pas. Un vers d'Ovide ſe diſtingue entre mille de Virgile. Il n'eſt pas néceſſaire de nommer les auteurs ; on les reconnoît à leur ſtyle, comme les héros d'Homère à leurs actions.

La ſeconde ſorte d'*Harmonie poétique* conſiſte dans le raport des ſons & des mots avec l'objet de la peinture. Les écrivains en proſe même doivent s'en faire une règle ; à plus forte raiſon les *Poètes* doivent-ils l'obſerver. Auſſi ne les voit-on pas exprimer par des mots rudes ce qui eſt doux, ni par des mots gracieux ce qui eſt déſagréable & dur : rarement chez eux l'oreille eſt en contradiction avec l'eſprit.

La troiſième eſpèce d'*Harmonie* dans la *Poéſie* peut être appelée *artificielle*, par oppoſition aux deux autres eſpèces ; parce que, quoique fondée dans la nature auſſi bien que les deux autres, elle ne ſe montre bien ſenſiblement que dans la *Poéſie.* Elle conſiſte dans un certain art, qui, outre le choix des expreſſions & des ſons par raport à leur ſens, les aſſortit entre eux de manière que toutes les ſyllabes d'un vers, priſes enſemble, produiſent, par leur ſon, leur nombre, leur quantité, une autre ſorte d'expreſſion qui ajoûte encore à la ſignification naturelle des mots.

La *Poéſie* a des marches de différentes eſpèces, pour imiter les différents mouvements & peindre à l'oreille, par une ſorte de mélodie, ce qu'elle peint à l'eſprit par les mots. C'eſt une ſorte de chant muſical, qui porte le caractère, non ſeulement du ſujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette *Harmonie* n'apartient principalement qu'à la *Poéſie* ; & c'eſt le point exquis de la Verſification.

Qu'on ouvre Homère & Virgile, on y trouvera preſque partout une expreſſion muſicale de la plupart des objets. Virgile ne l'a jamais manquée ; on la ſent chez lui, lors même qu'on ne peut dire en quoi elle conſiſte. Souvent elle eſt ſi ſenſible, qu'elle frape les oreilles les moins attentives.

Continuò ventis ſurgentibus, aut freta ponti
Incipiunt agitata tumeſcere, & aridus altis
Montibus audiri fragor, aut reſonantia longè
Littora miſceri, & nemorum increbreſcere murmur ;

& dans l'Énéide, en parlant du trait foible que lance le vieux Priam ;

Sic fatus ſenior ; telumque imbelle ſine ictu
Conjecit, rauco quod protinùs ære repulſum
Et ſummo clypei nequicquam umbone pependit.

Nous n'omettrons point cet exemple tiré d'Horace ;

Qui pinus ingens albaque populus
Umbram hoſpitalem conſociare amant
Ramis, & obliquo laborat
Lympha fugax trepidare rivo.

S'agit-il de décrire un athlète dans le combat ? les vers s'élèvent, ſe courbent, ſe dreſſent, ſe briſent, ſe hâtent, ſe roidiſſent, s'alongent, à l'imitation de celui dont ils repréſentent les mouvements.

S'agit-il de bâillements, d'hiatus, de peindre quelque monſtre à cinquante gueules béantes ?

Quinquaginta atris immanis hiatibus hydra
Intus habet ſedem.

Digitized by Google

Faut-il peindre les cris de douleur qui ſe perdent dans les airs, le cliquetis des chaînes ?

Illine exaudiri gemitus, & ſæva ſonare
Verbera ; tum ſtridor ferri, tractæque catenæ.

Citerai-je ces vers de Deſpréaux ?

Les chanoines, vermeils & brillants de ſanté,
S'engraiſſoient d'une longue & ſainte oiſiveté.

Le premier de ces deux vers eſt clair ; l'autre eſt lent & pareſſeux.

Citerai-je les vers de la Molleſſe ?

Soupire, étend les bras, ferme l'œil, & s'endort.

Mais j'en appelle à ceux qui ont de l'oreille ; & s'il y a des gens à qui la nature a refuſé le plaiſir de cette ſenſation, ce n'eſt point pour eux qu'on a cité ces exemples d'*Harmonie poétique* entre tant d'autres.

Quant à ce qui regarde l'*Harmonie* du vers, en tant que compoſé de ſyllabes réglées par des meſures & ſoumiſes à des règles fixes & poſitives, *voyez* VERS. (*Le chevalier* DE JAUCOURT).

POÉTIQUE (STYLE), *Poéſie*. Il conſiſte dans des images ou des figures hardies, par leſquelles le *Poète*, imitateur parfait, peint tout ce qu'il décrit ; & donnant du ſentiment à tout, rend ſon image vivante & animée. *Ce Style poétique* qu'on appelle autrement *Style de fiction*, inſéparable de la *Poéſie*, & qui la diſtingue eſſenciellement de la Proſe, eſt le *Style* & le langage de la paſſion, c'eſt-à-dire, de cet enthouſiaſme dont les *Poètes* ſe diſent remplis.

Le *Style poétique* doit, non-ſeulement fraper, enlever, peindre, toucher, mais même ennoblir des choſes qui n'en paroiſſent pas ſuſceptibles. Rien de plus ſimple que de dire que le vers ïambe ne conviendroit pas à la Tragédie, s'il n'étoit mêlé de ſpondées ; c'eſt ainſi qu'on parleroit en proſe : mais Horace, en qualité de *Poète*, perſonnifie l'ïambe, qui, pour arriver aux oreilles d'un pas lent & plus majeſtueux, fait un traité avec le grave ſpondée, qu'il aſſocie à l'héritage paternel, à condition qu'il n'uſurpera ni la ſeconde ni la quatrième place :

Tardior ut paulo graviorque veniret ad aures,
Spondæos ſtabiles in jura paterna recepit,
Commodus & patiens, non ut de ſede ſecundâ
Cederet aut quartâ, ſocialiter.

De même, lorſque Boileau veut nous apprendre qu'il a cinquante huit ans, il ſe plaint que la veilleſſe,

Sous ces faux cheveux blonds déja toute chenue,
A jeté ſur ſa tête, avec ſes doigts peſants,
Onze luſtres complets, ſurchargés de trois ans.

Le *Style poétique* abandonne les termes naturels pour en emprunter d'étrangers ; il parle le langage des dieux dans l'Olympe ; & quand il chante les combats, on croit voir Mars ou Bellone. Enfin dans le *Style poétique*, qui eſt fait pour nous enchanter,

Tout prend un corps, une âme, un eſprit, un viſage :
Chaque vertu devient une divinité ;
Minerve eſt la prudence ; & Vénus, la beauté :
Ce n'eſt plus la vapeur qui produit le tonnerre ;
C'eſt Jupiter armé pour effrayer la terre :
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'eſt Neptune en courroux qui gourmande les flots :
Écho n'eſt plus un ſon qui dans l'air retentiſſe ;
C'eſt une nymphe en pleurs qui ſe plaint de Narciſſe.
Ainſi, dans cet amas de nobles fictions,
Le *Poète* s'égaye en mille inventions ;
Orne, élève, embellit, agrandit toutes choſes ;
Et trouve ſous ſa main des fleurs toujours éloſes.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

POINT, ſ. m. *Grammaire*. Ce mot vient du verbe *poindre*, qui ſignifie *piquer* ; & il conſerve quelque choſe de cette ſignification primitive dans tous les ſens qu'on y a attachés. On dit le *Point* ou *la Pointe du jour*, pour en marquer le premier commencement ; parce que le commencement frape les yeux comme une *pointe*, ou qu'il eſt à l'égard du jour entier ce que le *Point* eſt à l'égard de la ligne. L'extrémité d'une ligne s'appelle *Point*, parce que ſi la ligne étoit d'une matière inflexible, ſon extrémité pourroit ſervir à *poindre*. Un *Point* de côté cauſe une douleur ſemblable à celle d'une piquûre violente & continue ; *&c.*

En Grammaire, c'eſt une petite marque qui ſe fait avec la *pointe* de la plume, poſée ſur le papier comme pour le piquer. On ſe ſert de cette marque à bien des uſages.

1°. On termine par un *Point* toute la propoſition dont le ſens eſt entièrement abſolu & indépendant de la propoſition ſuivante ; & il y a pour cela trois ſortes de *Points* : le *Point* ſimple, qui termine une propoſition purement expoſitive ; le *Point* interrogatif ou d'interrogation, qui termine une propoſition interrogative, & qui ſe marque ainſi (?) ; enfin le *Point* admiratif ou d'admiration, que l'on nomme encore *exclamatif* ou d'*exclamation*, & que j'aimerois mieux nommer *Point pathétique*, parce qu'il ſe met à la fin de toutes les propoſitions pathétiques, ou qui énoncent avec la choſe le mouvement de quelque paſſion ; il ſe figure ainſi (!).

2°. On ſe ſert de deux *Points* poſés verticalement, ou d'un *Point* ſur une virgule, à la fin d'une propoſition expoſitive, dont le ſens grammatical eſt complet & fini ; mais qui a, avec la

propoſition ſuivante, une liaiſon logique & néceſſaire. Pour ce qui regarde le choix de ces deux ponctuations & l'uſage des deux *Points* dont on vient de parler, *voyez* PONCTUATION.

3°. On met deux *Points* horizontalement au deſſus d'une voyelle, pour indiquer qu'il faut la prononcer ſéparément d'une autre voyelle qui l'avoiſine, avec laquelle on pourroit croire qu'elle feroit une diphthongue, ſi l'on n'en étoit averti par cette marque, qui s'appelle *Diérèſe*; comme dans *Saül*, qui, ſans la diérèſe, pourroit ſe prononcer *Saul*, comme nous prononçons *Paul*. J'ai expoſé (en parlant de la *lettre I*) l'uſage de la diérèſe; & & j'y ai dit qu'un ſecond uſage de ce ſigne eſt d'indiquer que la voyelle précédente n'eſt point muette, comme elle a coutume de l'être en pareille poſition, & qu'elle doit ſe faire entendre avant celle qui ſuit: qu'ainſi, il faut écrire *aigüille*, *contiguité*, afin que l'on prononce ces mots autrement que les mots *anguille*, *guidé*, où l'*u* eſt muet. Mais c'eſt de ma part une correction abuſive à l'Orthographe ordinaire; ſi l'on écrit *aiguille* comme *contiguité*, on prononcera l'un comme l'autre, ou en diviſant la diphthongue *ui* du premier de ces mots, ou en l'introduiſant mal à propos dans le ſecond. Il faut donc écrire *contiguité*, *ambiguë*, à la bonne heure; l'*u* n'y eſt *point* muet, & cependant il n'y a pas de diphthongue: mais je crois maintenant qu'il vaut mieux écrire *aigüille*, *Güiſe* (ville); en mettant l'accent grave ſur l'*u*, il ſervira à marquer, ſans équivoque, que l'*u* n'eſt *point* muet comme dans *anguille*, *guiſe* (fantaiſie), & n'empêchera point qu'on ne prononce la diphthongue, parce qu'il n'y aura point de diérèſe ſur la ſeconde voyelle. *Cujuſvis hominis eſt errare, nullius niſi inſipientis in errore perſeverare.* Cic. *Philipp. XII*, 2.

4°. On diſpoſe quelquefois quatre *Points* horizontalement dans le corps de la ligne, pour indiquer la ſuppreſſion, ſoit du reſte d'un diſcours commence & qu'on n'achève pas par pudeur, par modération, ou par quelqu'autre motif, ſoit d'une partie d'un texte que l'on cite ou d'un diſcours que l'on raporte:

Quos ego . . . . ſed motos præſtat componere fluctus.
Virg. *Æn*, 1, 139.

5°. Enfin la crainte qu'on ne confondit l'*i* écrit avec un jambage d'*u*, a introduit l'uſage de mettre un *Point* au deſſus; c'eſt une inutilité qu'on ne doit pourtant pas abandonner, puiſqu'elle eſt conſacrée par l'uſage.

Les hébraïſants connoiſſent une autre eſpèce de *Points* qu'ils appellent *Points-voyelles*, parce que ce ſont en effet des *Points* ou de très-petits traits de plume qui tiennent lieu de *voyelles* dans les livres hebraïques. On connoit l'ancienne manière d'écrire des hebreux, des chaldéens, des ſyriens, des ſamaritains, qui ne peignoient guère que les conſonnes, parce que l'uſage très-connu de leur langue fixoit chez eux les principes de la lecture, de manière à ne s'y pas méprendre. Depuis que ces langues ont ceſſé d'être vivantes, on a cherché à en fixer ou à en revivifier la prononciation; & l'on a imaginé les *Points-voyelles* pour indiquer les voix dont les conſonnes écrites marquoient l'exploſion. Ainſi, le mot דבר *dbr*, ſe prononce de différentes manières, & a des ſens différents, ſelon la différence des *Points* que l'on ajoûte aux conſonnes dont il eſt compoſé; דָּבָר *dâbâr*, ſignifie *choſe* & *parole*; דֶּבֶר, *dêber*, ſignifie *peſte*, *ruine*; דֹּבֶר, *dôber* veut dire *bercail*, &c. Avant l'invention des *Points-voyelles*, l'uſage, la conſtruction, le ſens total de la phraſe, la ſuite de tout le diſcours, ſervoient à fixer le ſens & la prononciation des mots écrits.

Il y a trois claſſes différentes de *Points-voyelles*, cinq longs, cinq brefs, & quatre très-brefs. Les cinq longs ſont appelés:

Kamets, ou *â* long, comme בָ, *bâ*;
Tſéré, ou *ê* long, comme בֵ, *bê*;
Chirik long, ou *î* long, comme בִי, *bî*;
Kholem, ou *ô* long, comme בֹו, *bô*;
Schourek, qui eſt *ou* comme בוּ. *bou*.

Les cinq brefs ſont appelés:

Phatach, ou *a* bref, comme בַ *bă*;
Segol, ou *é* bref, comme בֶ, *bĕ*;
Chirik bref, ou *i* bref, comme בִ, *bĭ*;
Kamets-kateph, ou *ò* bref, comme בָ, *bŏ*;
Kibbuts, ou *u* bref, comme בֻ, *bŭ*.

Les quatre très-brefs ſont appelés:

Schéva, ou *e* breviſſime, comme בְ, *be*;
Kateph-phatach, ou *a* très bref, comme בֲ, *ba*;
Kateph-ſegol, ou *é* très-bref, comme בֱ, *bé*;
Kateph-kamets, ou *ó* très-bref, comme בֳ, *bŏ*.

Outre qu'il eſt très-aiſé, dans un ſi grand nombre de ſignes ſi peu ſenſibles, de confondre ceux qui ſont les plus différenciés, il y en a qui diffèrent très-peu, & le *kamets* ou *â* long eſt préciſément le même que le *kamets-kateph* ou *o* bref. D'ailleurs l'emploi de tous ces ſignes entraîne des détails innombrables & des exceptions ſans fin, qu'on ne ſaiſit & qu'on ne retient qu'avec peine,

Digitized by Google

& qui retardent prodigieuſement les progrès de ceux qui veulent étudier la langue ſainte.

Après avoir examiné en détail toutes les difficultés & les variations de la lecture de l'hébreu par les *Points-voyelles*, Louis Cappel (*Crit. ſacr.* liv. VI, c. ij) remarque que les *Points* étant une invention des maſſorèthes, dont l'autorité ne doit point nous ſubjuguer, les règles de la Grammaire hébraïque doivent être d'après les mots écrits ſans *Points*, & qu'il faut conſéquemment retrancher toutes celles qui tiennent à ce ſyſtême factice. Il ajoûte que, dans la lecture, il ne faudroit avoir égard qu'aux lettres matrices, *matres lectionis*, אהוי mais que, comme elles manquent très-fréquemment dans le texte, cette manière de lire lui paroit difficile à établir. Voici ſa concluſion : *Age ſanè* Punctationi *maſſorethicæ eatenùs adhæreamus, quatenùs neque certior neque commodior vocales ad vocum enuntiationem neceſſarias deſignandi ratio uſque hodie inventa eſt; atque ex conſequenti eam tradendæ & docendæ Grammaticæ rationem ſequamur quæ illi* Punctationi *innititur, neque temerè eam convellamus aut ſolliciremus, niſi fortè aliquis aliam rationem certiorem & commodiorem inveniret* punctandi.

Au lieu d'imaginer un ſyſtême plus ſimple de *Points-voyelles*, Maſclef, chanoine de la cathédrale d'Amiens, inventa une manière de lire l'hébreu ſans *Points*. Cette methode conſiſte à ſuppoſer après chaque conſonne la voyelle qu'on y met dans l'épellation alphabétique. Ainſi, comme le ב ſe nomme *beth*, on ſuppoſe un *e* après cette conſonne, comme le ד s'appelle *daleth*, on y ſuppoſe un *a*, &c, דבר ou *dbr* doit donc ſe lire *daber*. Ce ſyſtême revolta d'abord les ſavants, & cela devoit être ainſi : 1°. C'étoit une nouveauté, & toute nouveauté alarme toujours les eſprits jaloux & ceux qui contractent fortement & aveuglement les habitudes : 2°. ce ſyſtême réduiſit à rien toutes les peines qu'il en avoit coûté aux érudits pour être initiés dans cette langue, & il leur ſembloit ridicule de vouloir y introduire de plain pied & ſans embarras ceux qui viendroient après eux. On fit pourtant des objections, que l'on crut foudroyantes; mais dans l'édition de la Grammaire hébraïque de Maſclef, faite en 1731 par les ſoins de l'abbé de la Bletterie, on trouve dans le ſecond tome, ſous le titre de *Novæ Grammaticæ argumenta ac ſtudiæ*, tout ce qui peut ſervir à établir ce ſyſtême & à détruire toutes les objections contraires. Auſſi le Maſcléfianiſme fait-il aujourd'hui en France & même en Angleterre, une ſecte conſidérable parmi les hébraïſants, & il me ſemble qu'il eſt à ſouhaiter d'en voir hâter les progrès.

Les maſſorèthes avoient encore imaginé d'autres ſignes pour la diſtinction des ſens & des pauſes, leſquels ſont appelés dans les Grammaires hébraïques écrites en latin, *Accentus pauſantes & diſtinguentes*, & gardent en françois le nom de *Points*. Ils ont encore, pour la plupart, tant de reſſemblance avec les *Points-voyelles*, qu'ils ne ſervent qu'à augmenter les embarras de la lecture; & Maſclef, en ſouhaitant qu'on introduiſît notre *Ponctuation* dans l'hébreu, en a donné l'exemple. Puiſque nos ſignes de *Ponctuation* n'ont aucune équivoque & ſont d'un uſage facile, *iis non uti*, dit Maſclef (*Gramm. hébr.* cap. j, n°. 5) *nihil aliud eſt quam invento pane glande veſci.* (*M. BEAUZÉE.*)

*POINTE, ſ. f. *Art de parler & d'écrire.* Jeu d'eſprit qui roule ſur les mots.

Jadis de nos auteurs les *Pointes* ignorées
Furent de l'Italie en nos vers attirées.
La Raiſon outragée, ouvrant enfin les yeux,
Les bannit pour jamais des diſcours ſérieux :
Et dans tous ſes écrits la déclarant infâme,
Par grâce lui laiſſa l'entrée en l'Épigramme ;
Pourvu que ſa fineſſe, éclatant à propos,
Roulât ſur la penſée, & non pas ſur les mots.

Ce n'étoit pas ſeulement dans les ouvrages d'eſprit qu'on imaginoit devoir donner place aux *Pointes*; elles ſeloient les plus riches ornements de nos ſermonaires. Un prédicateur de ce temps-là, parlant de S. Bonaventure, promit de montrer, dans les deux parties de ſon diſcours, qu'il avoit été le docteur des ſéraphins, & le ſéraphin des docteurs. Le P. Cauſſin, dans ſa *Cour ſainte*, dit que les hommes ont bâti la tour de Babel, & les femmes la tour de Babil. « Tout eſt ſouple » devant vous, dit le P. Coton à Henri IV; votre » ſceptre eſt un caducée qui conduit, induit, & » réduit les âmes à ce qu'il veut ». Mais pour venir à des exemples plus modernes, ce que dit Maſcaron, dans l'*Oraiſon funèbre de Henriette d'Angleterre*, ne doit-il pas paſſer pour une *Pointe* des plus ridicules. « Le grand, l'invincible, le » magnanime Louis, à qui l'Antiquité eût donné » mille cœurs, elle qui les multiplioit dans les » héros ſelon le nombre de leurs grandes qualités, ſe trouve ſans cœur à ce ſpectacle ».

Le moyen de découvrir ſi une *Pointe* eſt bonne ou mauvaiſe, c'eſt de la tourner dans une autre langue : lorſqu'elle ſoutient cette épreuve, on peut la regarder pour être de bon aloi; mais c'eſt tout le contraire, quand elle s'évanouit dans l'opération. On pourroit appliquer à la véritable *Pointe* ingenieuſe, l'éloge qu'Ariſtenète faiſoit d'une belle femme, qu'il trouvoit toujours plus belle, ſoit qu'elle fût parée ou en déshabillé.

On ne ſubſtitue ſouvent les *Pointes* à la force du diſcours, que parce qu'il eſt plus facile d'avoir de l'eſprit que d'être à la fois touchant & naturel. Quand on ne ſut plus capable d'admirer le ſtyle,

noble & ſimple des écrivains du ſiècle d'Auguſte, on goûta le ſtyle hériſſé de *Pointes* des écrits de Sénèque. C'eſt ainſi que, parmi nous, nous voyons la décadence des ſciences ſortir de ce nouvel eſprit de *Pointes* & de frivolités, qui cauſa celle dont on commençoit à ſe plaindre à Rome immédiatement après le ſiècle d'Auguſte.

Je ne prétends pas cependant qu'il ſoit toujours défendu, dans quelques petits ouvrages, de donner place à des penſées qui ſuppléent, par leur vivacité, à ce qui leur manque du côté de la juſteſſe. Il en eſt de ces traits comme des faux brillants, qu'on a quelquefois ingénieuſement mis en œuvre & qu'on ôſe porter ſans déshonneur avec de vrais diamants. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(? Dans les ouvrages ſérieux, cet abus des termes eſt de mauvais goût; mais dans un ouvrage badin, ou dans la converſation familière, il peut trouver ſa place.

M. Orri, contrôleur général, diſoit à quelqu'un: *Savez-vous bien que j'ai quatre-vingts mille hommes ſous mes ordres? Ah! Monſieur*, lui répondit-on, *vous avez-là un beau camp volant.*

Voilà comme il faut faire des *Pointes*, ou ne pas s'en mêler.

Les jeux de mots, ſans avoir cette fineſſe piquante, ſont quelquefois plaiſants par la ſurpriſe qui naît du détour de l'expreſſion.

Un cheval étant tombé dans une cave, le peuple s'étoit aſſemblé, & on ſe demandoit: *Comment le tirer de là? Rien de plus aiſé*, dit quelqu'un, *il n'y a qu'à le tirer en bouteilles.*

Un prédicateur, reſté court en chaire, avouoit à ſes auditeurs qu'il avoit perdu la mémoire: *Qu'on ferme les portes*, s'écria un mauvais plaiſant, *il n'y a ici que d'honnêtes gens, il faut que la mémoire de Monſieur ſe retrouve.*

L'homme de goût le plus ſévère auroit bien de la peine à ne pas rire d'un pareil jeu de mots). (*M.* MARMONTEL.

POINTE DE L'ÉPIGRAMME, *Poéſie*. C'eſt ainſi qu'on nomme la penſée de l'*Épigramme* qui pique le lecteur & qui l'intéreſſe. Toute *Épigramme* a deux parties, l'expoſition du ſujet & la penſée ou la *Pointe* qui en réſulte.

Ci git ma femme! voilà l'expoſition du ſujet:

Ah! qu'elle eſt bien pour ſon repos & pour le mien!

Voilà la *Pointe*. Cette *Pointe* doit être préſentée heureuſement & en peu de mots; elle doit être intéreſſante, ſoit par le fond, ſoit par le tour: elle intéreſſe encore par la fineſſe de l'idée, comme dans l'*Épigramme* de l'Anthologie renfermée en un ſeul vers:

Je chantois, Homère écrivoit.

Quelquefois la plaiſanterie fait la *Pointe* de l'*Épigramme*, comme dans celle du chevalier de Cailly:

Dis-je quelque choſe aſſez belle?
L'Antiquité tout en cervelle
Me dit; Je l'ai dit avant toi.
C'eſt une plaiſante donzelle;
Que ne venoit-elle après moi?
J'aurois dit la choſe avant elle.

Dans quelques occaſions, c'eſt le jeu de mots:

Huiſſiers, qu'on faſſe ſilence,
Dit, en tenant l'audience,
Un préſident de Baugé;
C'eſt un bruit à tête fendre:
Nous avons déja jugé
Dix cauſes ſans les entendre

D'autres fois, c'eſt la malignité; il eſt inutile d'en raporter des exemples. Quelquefois c'eſt une abſurdité qui n'étoit pas attendue; tel eſt ce bon mot de Caton, rapporté par S. Auguſtin:

Autrefoit un Romain s'en vint fort affligé
Raconter à Caton que la nuit précédente
Son ſoulier des ſouris avoit été rongé;
Choſe qui lui ſembloit tout à fait effrayante.
Mon ami, dit Caton, reprenez vos eſprits;
Cet accident, en ſoi, n'a rien d'épouvantable:
Mais ſi votre ſoulier eût rongé les ſouris,
Ç'auroit été ſans doute un prodige effroyable.

Mais de toutes les eſpèces de *Pointes épigrammatiques*, il n'y en a guère qui frapent plus que les retours inattendus:

Un gros ſerpent mordit Aurèle,
Que croyez-vous qu'il arriva?
Qu'Aurèle mourut? bagatelle:
Ce fut le ſerpent qui creva.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) POLI, POLICÉ. *Synonymes.*

Ces deux termes, également relatifs aux devoirs réciproques des individus dans la ſociété, ſont ſynonymes par cette idée commune: mais les idées acceſſoires mettent entre eux une grande différence.

Poli ne ſuppoſe que des ſignes extérieurs de bienveillance; ſignes toujours équivoques, & par malheur ſouvent contradictoires avec les actions: *Policé* ſuppoſe des loix qui conſtatent les devoirs réciproques de la bienveillance commune, & une Puiſſance autoriſée à maintenir l'exécution des loix. (*M.* BEAUZÉE.)

Les peuples les plus *polis* ne ſont pas auſſi les plus vertueux: les mœurs ſimples & ſévères ne ſe trouvent que parmi ceux que la raiſon &

l'équité ont *policés*, & qui n'ont pas encore abuſé de l'eſprit pour ſe corrompre.

Les peuples *policés* vslent mieux que les peuples *polis*.

Chez les barbares, les loix doivent former les mœurs : chez les peuples *policés*, les mœurs perfectionnent les lois & quelquefois y ſuppléent ; une fauſſe *politeſſe* les fait oublier. *Voyez* CIVIL, POLI, *Syn.* & HONNÊTE, CIVIL, POLI, GRACIEUX, AFFABLE. *Syn.* (*DUCLOS*).

(N). POLYGRAPHIE, ſ. f. Art d'écrire de différentes manières ſecrètes, qui, pour être lues, ſuppoſent une clef ou la connoiſſance du chiffre. *Voyez* CRYPTOGRAPHIE, CHIFFRE, DECHIFFRER. (*M. BEAUZÉE*).

(N). POLYPTOTE, ſ. m. Figure de Diction par conſonnance rationnelle, qui conſiſte à employer un même mot, dans la même période, ſous pluſieurs des formes grammaticales dont il eſt ſuſceptible, comme les *cas*, les *genres*, les *nombres*, les *perſonnes*, les *temps*, les *modes*, les *degrés de ſignification*. Voyez *ces mots*.

Cette figure donne quelquefois au diſcours une élégance qui ſemble en augmenter l'énergie : *Tout ce que vous avez pu & dû faire pour prévenir ou pour pacifier les troubles, vous l'avez fait dès le commencement, vous le faites encore tous les jours, & l'on ne doute pas que vous ne le faſſiez conſtamment juſqu'à la fin.*

Voici trois vers latins qui ne ſont pas ſans agrément, quoiqu'on y ſente l'affectation de décliner par ordre le même nom ; je ne les traduirai point parce que le *Polyptote* diſparoîtroit en françois ; ce qui montre aſſez communément la futilité de la figure :

Quum *Vanitas* ſit *vanitatis* filia,
Et *vanitati vanitatem* procreet ;
O *Vanitas !* quid vanitate vanius !

Quelquefois auſſi le *Polyptote*, placé à propos, donne au diſcours une énergie & une force extraordinaire. On va le voir dans un exemple de Cicéron. (*Pro Archiâ* vj. 14), où les variations de l'adjectif *plenus* ſemblent augmenter l'abondance des témoignages que l'orateur invoque. *Sed* pleni *omnes ſunt libri*, plenæ *ſapientium voces*, plena *exemplorum vetuſtas*, *quæ jacerent in tenebris omnia*, *niſi litterarum lumen accederet.*

Le mot *Polyptote* eſt le mot grec franciſé Πολύπτωτον, qui veut dire *Multiplication de chutes ou de terminaiſons* : RR. : πολὺς, *multus* ; & le verbe fictif πτόω, qui fournit le prétérit πέπτωκα au verbe uſité πίπτω, *cado*. Cette figure a quelque raport à la *Dérivation* ; mais elles ont des caractères qui les différencient. *Voyez* DERIVATION. (*M. BEAUZÉE.*)

(N). POLYSYLLABE, adj. Compoſé de pluſieurs ſyllabes. Les mots *vertu*, *charité*, *délibéré*, *interprétatif*, *inconteſtablement*, *indiſſolubilité*, ſont des mots *polyſyllabes*. On dit auſſi ſubſtantivement, que ce ſont des *Polyſyllabes*. (*M. BEAUZÉE.*)

(N) POLYSYNDÉTON, ſ. m. Figure d'Elocution par union, dans laquelle on emploie la conjonction copulative à chacun des membres réunis ſous un même point de vûe, au lieu de ne la mettre, ſelon l'uſage, qu'avant le dernier membre.

Racine, dans la tragédie d'*Eſther* (*act.* I, *ſc.* v), fait parler ainſi une jeune iſraélite :

Quel carnage de toutes parts !
On égorge à la fois les enfants, les vieillards ;
Et la ſœur, *&* le frère,
Et la fille, *&* la mère.

Cette figure donne de la gravité à l'élocution ; elle appuie ſur les objets de détail, qu'elle ſemble multiplier en multipliant les conjonctions : mais elle ne convient qu'aux paſſions douces & capables de réfléchir.

Le mot *Polyſyndéton* eſt purement grec, & ſignifie *Pluralité de liaiſons*. RR. πολὺς, *multus*, σὺν, *cum*, & τίθημι, *pono*. (*M. BEAUZÉE.*)

PONCTUATION, ſ. f. *Gram. Littér.* C'eſt l'art d'indiquer dans l'écriture, par les ſignes reçus, la proportion des pauſes que l'on doit faire en parlant.

Il exiſte un grand nombre de manuſcrits anciens, où ni le ſens ni les propoſitions ne ſont diſtingués en aucune manière ; ce qui porteroit à croire que l'art de la *Ponctuation* étoit ignoré dans les premiers temps. Les principes en ſont même aujourd'hui ſi incertains, ſi peu fixés par l'uſage uniforme & conſtant des bons auteurs, qu'au premier aſpect on eſt porté à croire que c'eſt une invention moderne ; le P. Buffier (*Gramm. franç. n°.* 975), & Reſtaut (*chap.* xvj), diſent expreſſément que c'eſt une pratique introduite en ces derniers ſiècles dans la Grammaire.

On trouve néanmoins, dans les écrits des anciens, une ſuite de témoignages qui demontrent que la néceſſité de cette diſtinction raiſonnée s'étoit fait ſentir de bonne heure, qu'on avoit inſtitué des caractères pour cette fin, & que la tradition s'en conſervoit d'âge en âge ; ce qui, apparemment, auroit porté l'art de *ponctuer* à ſa perfection, ſi l'Imprimerie, qui eſt ſi propre à éterniſer les inventions de l'eſprit humain, eût exiſté dès ces premiers temps.

Dans le ſeptième ſiècle de l'ère chrétienne, Iſidore de Séville parle ainſi des caractères de la *Ponctuation* connue de ſon temps : *Quædam ſententiarum notæ apud celeberrimos auctores fuerunt, quasque antiqui ad diſtinctionem ſcripta-*

Digitized by Google

rarum carminibus & hiſtoriis appoſuerunt. Nota eſt figura propria in littèræ modum poſita, ad demonſtrandam unamquamque verbi, ſententiarumque, ac verſuum rationem. Orig. l. 20.

Vers la fin du quatrième ſiècle & au commencement du cinquième, S. Jérôme traduiſit en latin l'Ecriture ſainte, qu'il trouva ſans aucune diſtinction dans le texte original; c'eſt la verſion que l'Égliſe a adoptée ſous le nom de *Vulgate*, excepté les Pſaumes, qui ſont preſque entièrement de l'ancienne verſion. Or le ſaint docteur remarque, dans pluſieurs de ſes préfaces que l'on trouve à la tête des Bibles vulgates (*In Joſue, in lib. Paralip. in Ezech.*), qu'il a diſtingué dans ſa verſion les mots, les membres des phraſes, & les verſets.

Cicéron connoiſſoit auſſi ces notes diſtinctives, & l'uſage qu'il convenoit d'en faire. On peut voir (*article* ACCENT) un paſſage de cet orateur (*Orat. lib.* III, *n°.* alj v), où il eſt fait mention des *Librariorum notis*, comme de ſignes deſtinés à marquer des repos & des meſures.

Ariſtote, qui vivoit il y a plus de 2000 ans, ſe plaint (*Rhet.* III, 5) de ce qu'on ne pouvoit pas *ponctuer* les écrits d'Héraclite, ſans riſquer de lui donner quelque contre-ſens. *Nam ſcripta Heracliti* interpungere *operoſum eſt, quia incertum utri vox conjungenda, an priori, an veropoſteriori, ut in principio ipſius libri; ait enim:* Rationis exiſtentis ſemper imperiti homines naſcuntur (τοῦ λογοῦ τοῦ δὲ ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι ἀνθρωποι γίγνονται); *incertum eſt enim illud* ſemper (αἰεί) *utri* interpunctione *conjungas.* Ce paſſage prouve que le philoſophe de Stagyre, non ſeulement ſentoit la néceſſité de faire avec intelligence des pauſes convenables dans l'énonciation du diſcours, & de les marquer dans le diſcours écrit, mais même qu'il connoiſſoit l'uſage des *Points* pour cette diſtinction: car le mot original διαστίξαι, rendu ici par *interpungere* & *interpunctione*, a pour racines le verbe στίζω, *pungo*, & la prépoſition διὰ, qui, ſelon l'auteur des racines grèques de Port-Royal, vient de δαίω, *divido*; en ſorte que διαστίξαι ſignifie proprement *Pungere dividendum*, ou *Punctis diſtinguere.*

Comment eſt-il donc arrivé que, ſi long temps après l'invention des ſignes diſtinctifs de la *Ponctuation*, il ſe ſoit trouvé des copiſtes & peut-être des auteurs qui écrivoient ſans diſtinction, non ſeulement de phraſes ou de membres de phraſes, mais même des mots? Par raport aux livres ſaints, il eſt facile de le concevoir. Antérieurs de beaucoup, pour la plupart, à l'art de *ponctuer*, ils ont dû être écrits ſans aucun ſigne de diſtinction. Les Iſraélites, feſant profeſſion de n'avoir point de commerce avec les autres peuples, ne durent pas être inſtruits promptement de leurs inventions; & les livres Inſpirés, même dans les derniers temps, durent être écrits comme les premiers, tant pour cette cauſe, que par reſpect pour la forme primitive. Ce même reſpect, porté par les juifs juſqu'au ſcrupule & à la minutie, ne leur a pas permis depuis d'introduire, dans le texte ſacré, le moindre caractère étranger: ce ne fut que long temps après leur dernière diſperſion dans toutes les parties de la terre, & lorſque la langue ſainte, devenue une langue morte, eut beſoin de ſecours extraordinaires pour être entendue & conſervée, que les docteurs juifs de Tibériade, aujourdhui connus ſous le nom de *Maſſorèthes*, imaginèrent les *Points-voyelles* (*voyez* POINT), & les ſignes de la *Ponctuation* que les hébraïſants nomment *Accentus pauſantes & diſtinguentes.* Mais les témoignages que je viens de raporter d'une tradition plus ancienne qu'eux ſur la *Ponctuation*, prouve qu'ils n'en inventèrent point l'art; ils ne firent que le perfectionner, ou plus tôt l'adapter aux livres ſacrés, pour en faciliter l'intelligence.

Pour ce qui eſt des autres nations, ſans avoir le même attachement & le même reſpect que les juifs pour les anciens uſages, elles purent aiſément préférer l'habitude ancienne aux nouveautés que les bons eſprits leur préſentoient: c'eſt une ſuite de la conſtitution naturelle de l'homme; le peuple ſurtout ſe laiſſe aller volontiers à l'*humeur ſingereſſe*, dont parle Montaigne; & il n'y a que trop de Savans qui ſont peuple & qui ne ſavent qu'imiter ou même copier. D'ailleurs la communication des idées nouvelles, avant l'invention de l'Imprimerie, n'étoit ni ſi facile, ni ſi prompte, ni ſi univerſelle qu'elle l'eſt aujourdhui; & ſi nous ſommes étonnés que les anciens ayent fait ſi peu d'attention à l'art de *ponctuer*, il ſeroit preſque ſcandaleux que, dans un ſiècle éclairé comme le nôtre & avec les moyens de communication que nous avons en main, nous négligeaſſions une partie ſi importante de la Grammaire.

« Il eſt très-vrai, dit l'abbé Girard (*tom. II, diſc.* xvj, *p.* 435), que, par raport à la pureté du langage, à la netteté de la phraſe, à la beauté de l'expreſſion, à la délicateſſe & à la ſolidité des penſées, la *Ponctuation* n'eſt que d'un mince mérite..... Mais...., la *Ponctuation* ſoulage & conduit le lecteur; elle lui indique les endroits où il convient de ſe repoſer pour prendre ſa reſpiration, & combien de temps il y doit mettre; elle contribue à l'honneur de l'intelligence, en dirigeant la lecture de manière que le ſtupide paroiſſe, comme l'homme d'eſprit, comprendre ce qu'il lit; elle tient en règle l'attention de ceux qui écoutent, & leur fixe les bornes du ſens: elle remédie aux obſcurités qui viennent du ſtyle ».

De même que l'on ne parle que pour être entendu, on n'écrit que pour tranſmettre ſes penſées aux abſents d'une manière intelligible. Or il en eſt à peu près de la parole écrite, comme de la parole prononcée. « Le repos de la voix dans le diſcours

» Diſcours, dit Diderot (*art.* ENCYCLOPEDIE), & » les ſignes de la *Ponctuation* dans l'écriture, ſe » correſpondent toujours, indiquent également la » liaiſon ou la diſjonction des idées ». Ainſi, il y auroit autant d'inconvénient à ſupprimer ou à mal placer dans l'écriture les ſignes de la *Ponctuation*, qu'à ſupprimer ou mal placer dans la parole les repos de la voix : les uns comme les autres ſervent à déterminer le ſens ; & il y a telle ſuite de mots qui n'auroit, ſans le ſecours des pauſes ou des caractères qui les indiquent, qu'une ſignification incertaine & equivoque, & qui pourroit même préſenter des ſens contradictoires, ſelon la manière dont on y grouperoit les mots.

(? On lit dans *les Caractères* de la Bruyère (*chap.* xj) : *Ceux au contraire que la fortune aveugle ſans choix & ſans diſcernement a comme accablés de ſes bienfaits, en jouiſſent avec orgueil & ſans modération.* Dans une autre édition, on a mis une virgule après *aveugle*, & une autre après *diſcernement*. C'eſt partout une mauvaiſe *Ponctuation*. Le mot *aveugle* paroit d'abord être un verbe, *ceux... que la fortune aveugle* ; mais en continuant de lire, on voit que ce doit être un adjectif : ainſi, la phraſe eſt louche. C'eſt que la *Ponctuation* en eſt vicieuſe. La remarque même que je viens de faire exige une virgule après *la fortune* : elle avertira le lecteur que le mot *aveugle* n'eſt pas verbe, parce qu'on ne ſepare point un ſujet ſimple de ſon verbe ; d'ailleurs les additions qui ſuivent ſont explicatives & doivent être entre deux virgules. Il faut donc écrire : *Ceux au contraire que la fortune, aveugle, ſans choix & ſans diſcernement, a comme accablés de ſes bienfaits, en jouïſſent avec orgueil & ſans modération.* Il eſt aiſé de ſentir que l'équivoque occaſionnée ici par le défaut de *Ponctuation*, n'y eſt qu'une faute d'inadvertance : mais il n'eſt pas moins aiſé de s'appercevoir que la mauvaiſe foi peut en abuſer.)

On raporte que le Général Fairfax, au lieu de ſigner ſimplement la ſentence de mort du roi d'Angleterre Charles I, ſongea à ſe ménager un moyen pour ſe diſculper, dans le beſuin, de ce qu'il y avoit d'odieux dans cette démarche, & qu'il prit un détour, qui, bien apprécié, n'étoit qu'un crime de plus ; il écrivit ſans *Ponctuation*, au bas de la ſentence : *Si omnes conſentiunt ego non diſſentio ;* ſe réſervant d'interpréter ſon dire, ſelon l'occurrence, en le *ponctuant* ainſi : *Si omnes conſentiunt, ego non ; diſſentio*, au lieu de le *ponctuer* conformément au ſens naturel qui ſe préſente d'abord, & que sûtement il vouloit faire entendre dans le moment : *Si omnes conſentiunt, ego non diſſentio.*

(? Dans la Bulle qui condamne les propoſitions de Baïus, le pape Pie V s'exprime ainſi : *Quas quidem ſententias ſtricto coram nobis examine ponderatas quanquam nonnullæ aliquo pacto ſuſtineri poſſint in rigore & proprio verborum ſenſu ab auctoribus intento damnamus.* Je donne ce texte ſans *Ponctuation*, tels que les défenſeurs du Baïaniſme prétendent qu'il eſt dans la copie de la Bulle envoyée par le pape même, & dépoſée dans les archives de la Faculté de Louvain : en conſéquence ils prétendent mettre une Virgule après *ponderatas*, & une autre ſeulement après *intento*, comme ſi le ſouverain pontife avoit voulu dire, *Quanquam nonnullæ ſuſtineri poſſint in rigore & proprio verborum ſenſu ab auctoribus intento.* Leurs adverſaires prétendent au contraire qu'il y ait une Virgule après *poſſint*, & qu'il n'y en ait point après *intento* ; en ſorte que le ſens de la Bulle ſoit, *Quas quidem ſententias in rigore & proprio verborum ſenſu damnamus, quanquam nonnullæ aliquo pacto ſuſtineri poſſint.* Ce dernier ſens a été déclaré le véritable par les papes Grégoire XIII & Urbain VII : & les règles de la ſaine Critique confirment cette déciſion ; puiſqu'il ſeroit abſurde de condanner des propoſitions à cauſe d'un ſens étranger qu'elles n'ont ni dans l'eſprit de leurs auteurs ni ſelon la valeur des termes, & que l'on déclare qu'elles peuvent ſe ſoutenir ſous ces deux aſpects. Une *Ponctuation* exacte dans la Bulle auroit prévenu cette chicane, auroit ôté ce vain prétexte aux défenſeurs de Baïus, & auroit peut-être arrêté dès l'origine les ſuites d'une affaire qui n'eſt pas encore aſſoupie entièrement.)

« C'eſt par une omiſſion de Points & de Vir» gules bien marquées, dit le P. Buffier (*Grammaire françoiſe*, n°. 975, » qu'il s'eſt trouvé » des difficultés inſurmontables, ſoit dans le texte » de l'écriture ſainte, ſoit dans l'expoſition des » dogmes de la Religion, ſoit dans l'énonciation » des lois, des arrêts, & des contrats de la plus » grande conſéquence pour la vie civile. Cepen» dant, ajoûte-t-il, on n'eſt point encore convenu » tout à fait de l'uſage des divers ſignes de la » *Ponctuation*. La plupart du temps, chaque » auteur ſe fait un ſyſtême ſur cela ; & le ſyſtême » de pluſieurs, c'eſt de n'en point avoir... Il » eſt vrai qu'il eſt très-difficile ou même im» poſſible de faire ſur la *Ponctuation* un ſyſtême » juſte & dont tout le monde convienne, ſoit à cauſe » de la variété infinie qui ſe rencontre dans la » manière dont les phraſes & les mots peuvent être » arrangés, ſoit à cauſe des idées différentes que » chacun ſe forme à cette occaſion ».

Il me ſemble que le P. Buffier n'a point touché ou n'a touché que trop légèrement la véritable cauſe de la difficulté qu'il peut y avoir à [illegible]ſoudre & à faire adopter un ſyſtême de *Ponctuation*. C'eſt que les principes en ſont néceſſairement liés à une Métaphyſique très-ſubtile, que tout le monde n'eſt pas en état de ſaiſir & de bien appliquer, ou qu'on ne veut pas prendre la peine d'examiner, ou peut-être tout ſimplement qu'on n'a pas encore aſſez déterminée, ſoit pour ne s'en être pas ſuffiſamment

occupé, soit pour l'avoir imaginée toute autre qu'elle n'eſt.

Tout le monde ſent la juſteſſe qu'il y a à définir la *Ponctuation*, comme je l'ai fait dès le commencement, l'Art d'indiquer dans l'écriture, par les ſignes reçus, la proportion des pauſes que l'on doit faire en parlant.

Les caractères uſuels de la *Ponctuation* ſont la Virgule, qui marque la moindre de toutes les pauſes, une pauſe preſque inſenſible; un Point & une Virgule, qui déſigne une pauſe un peu plus grande; les deux Points, qui annoncent un repos encore un peu plus conſidérable; & le Point, qui marque la plus grande de toutes les pauſes.

Le choix de ces caractères devant dépendre de la proportion qu'il convient d'établir dans les pauſes, l'art de *ponctuer* ſe réduit à bien connoître les principes de cette proportion: or il eſt évident qu'elle doit ſe régler ſur les beſoins de la reſpiration, combinés néanmoins avec les ſens partiels qui conſtituent les propoſitions totales.

1°. Si l'on n'avoit égard qu'aux beſoins de la reſpiration, le diſcours devroit ſe partager en parties à peu près égales; & ſouvent on ſuſpendroit maladroitement un ſens qui pourroit même par là devenir inintelligible; d'autres fois on uniroit enſemble des ſens tout à fait diſſemblables & ſans liaiſon, ou la fin de l'expreſſion d'un ſens avec le commencement d'un autre.

2°. Si au contraire on ne ſe propoſoit que la diſtinction des ſens partiels, ſans égard aux beſoins de la reſpiration; chacun placeroit les caractères diſtinctifs, ſelon qu'il jugeroit convenable d'anatomiſer plus ou moins les parties du diſcours: l'un le couperoit par maſſes énormes, qui mettroient hors d'haleine ceux qui voudroient les prononcer de ſuite; l'autre le réduiroit en particules, qui feroient de la parole une eſpèce de bégaiement dans la bouche de ceux qui voudroient marquer toutes les pauſes écrites.

3°. Outre qu'il faut combiner les beſoins des poumons avec les ſens partiels, il eſt encore indiſpenſable de prendre garde aux différents degrés de ſubordination qui conviennent à chacun de ces ſens partiels dans l'enſemble d'une propoſition ou d'une période, & d'en tenir compte dans la *Ponctuation* par une gradation proportionnée dans le choix des ſignes. Sans cette attention, les parties ſubalternes du troiſième ordre, par exemple, ſeroient ſéparées entre elles par des intervalles égaux à ceux qui diſtinguent les parties du ſecond ordre & du premier; & cette égalité des intervalles amèneroit dans la prononciation une ſorte d'équivoque, puiſqu'elle préſenteroit, comme parties également dépendantes d'un même Tout, des ſens réellement ſubordonnés les uns aux autres & diſtingués par différents degrés d'affinité.

Que faudroit-il donc penſer d'un ſyſtême de *Ponctuation* qui exigeroit, entre les parties ſubalternes d'un membre de période, des intervalles plus conſidérables qu'entre les membres primitifs de la période? Tel eſt celui de l'abbé Girard, qui veut (*tome 11, page 463*) que l'on *ponctue* ainſi la période ſuivante:

Si l'on fait attention à la conformation délicate du corps féminin: ſi l'on connoît l'influence des mouvements hyſtériques: & ſi l'on ſait que l'action en eſt auſſi forte qu'irrégulière; on excuſera facilement les foibleſſes des femmes.

C'eſt l'exemple qu'il allègue d'une règle qu'il énonce en ces termes: « Il n'eſt pas eſſenciel aux » deux points de ſervir toujours à diſtinguer des » membres principaux de période; il leur arrive » quelquefois de ſe trouver entre les parties ſubal- » ternes d'un membre principal, qui n'eſt diſtingué » de l'autre que par la Virgule *ponctuée*. Cela a » lieu lorſqu'on fait énumération de pluſieurs choſes » indépendantes entre elles, pour les rendre toutes » dépendantes d'une autre qui achève le ſens ». Mais, je le demande, qu'importe à l'enſemble de la période l'indépendance intrinsèque des parties que l'on y réunit? s'il y faut faire attention pour bien *ponctuer*, & s'il faut *ponctuer* d'après la règle de l'académicien; il faut donc écrire ainſi la phraſe ſuivante:

L'officier: le ſoldat: & le valet ſe ſont enrichis à cette expédition.

Cependant l'abbé Girard lui-même n'y met que des Virgules; & il fait bien, quoiqu'il y ait énumération de pluſieurs choſes indépendantes entre elles, rendues toutes dépendantes de l'attribut commun, *ſe ſont enrichis à cette expédition*, lequel attribut achève le ſens. Ce grammairien a ſenti ſi vivement qu'il n'y avoit qu'une bonne Métaphyſique qui pût éclaircir les principes des langues, qu'il fait continuellement les frais d'aller la chercher fort loin, quoiqu'elle ſoit ſouvent aſſez ſimple & aſſez frappante; il lui arrive alors de laiſſer la bonne pour des pointilleries ou du précieux.

Il s'eſt encore mépris ſur le titre de ſon ſeizième diſcours, qu'il a intitulé *De la* Ponctuation *françoiſe*. Un ſyſtême de *Ponctuation*, conſtruit ſur de ſolides fondements, n'eſt pas plus propre à la langue françoiſe qu'à toute autre langue: c'eſt une partie de l'objet de la Grammaire générale; & cette partie eſſencielle de l'Orthographe ne tient de l'uſage national que le nombre, la figure, & la valeur des ſignes qu'elle emploie.

Mais paſſons au détail du ſyſtême qui doit naître naturellement des principes que je viens d'établir. J'en reduis toutes les règles à quatre chefs principaux, relativement aux quatre eſpèces de caractères uſités dans notre *Ponctuation*.

I. *De la Virgule.* La Virgule doit être le ſeul caractère dont on faſſe uſage partout où l'on ne fait qu'une ſeule diviſion des ſens partiels, ſans

aucune ſoudiviſion ſubalterne. La raiſon de cette première règle générale, eſt que la diviſion dont il s'agit ſe faiſant pour ménager la foibleſſe ou de l'organe ou de l'intelligence, mais toujours un peu aux dépens de l'unité de la penſée totale, qui eſt réellement indiviſible, il ne faut accorder aux beſoins de l'humanité que ce qui leur eſt indiſpenſablement néceſſaire, & conſerver le plus ſcrupuleuſement qu'il eſt poſſible la vérité & l'unité de la penſée, dont la parole doit préſenter une image fidèle. C'eſt donc le cas d'employer la Virgule, qui eſt ſuffiſante pour marquer un repos ou une diſtinction, mais qui, indiquant le moindre de tous les repos, déſigne auſſi une diviſion qui altère peu l'unité de l'expreſſion & de la penſée. Appliquons cette règle générale aux cas particuliers.

1°. Les parties ſimilaires d'une même propoſition compoſée doivent être ſéparées par des Virgules, pourvu qu'il y en ait plus de deux, & qu'aucune de ces parties ne ſoit ſoudiviſée en d'autres parties ſubalternes.

Exemples pour pluſieurs ſujets : *La richeſſe, le plaiſir, la ſanté, deviennent des maux pour qui ne ſait pas en uſer* (Théorie des ſentiments, *chap.* xiv.)

Le regret du paſſé, le chagrin du préſent, l'inquiétude ſur l'avenir, ſont les fléaux qui affligent le plus le genre humain. (Ibid.)

Exemple de pluſieurs attributs réunis ſur un même ſujet : *Un prince d'une naiſſance incertaine, nourri par une femme proſtituée, élevé par des bergers, & depuis devenu chef de brigands, jeta les premiers fondements de la capitale du monde.* (Vertot, *Révol. rom.* liv. 1.)

Exemple de pluſieurs verbes raportés au même ſujet : *Il alla dans cette caverne, trouva les inſtruments, abattit les peupliers, & mit en un ſeul jour un vaiſſeau en état de voguer.* (Télémaq. *liv. VII.*)

Exemple de pluſieurs compléments d'un même verbe : *Ainſi que d'autres encore plus anciens qui enſeignèrent à ſe nourrir de bled, à ſe vêtir, à ſe faire des habitations, à ſe procurer les beſoins de la vie, à ſe précautionner contre les bêtes féroces.* (Trad. par l'abbé d'Olivet de cette phraſe de Cicéron, qui peut auſſi entrer en exemple : *Etiam ſuperiores, qui fruges, qui veſtitum, qui tecta, qui cultum vitæ, qui præſidia contra feras invenerunt.* (Tuſcul. *liv.* XXV.)

L'abbé Girard (*tom.* II, *pag.* 456) ſe conforme à la règle que l'on vient de propoſer, & *ponctue* avec la Virgule la phraſe ſuivante :

Je connois quelqu'un qui loue ſans eſtimer, qui décide ſans connoître, qui contredit ſans avoir d'opinion, qui parle ſans penſer, & qui s'occupe ſans rien faire.

Quatre lignes plus bas, il *ponctue* avec les deux Points une autre phraſe tout à fait ſemblable à celle-là, & qui par conſéquent n'exigeoit pareillement que la Virgule.

C'eſt un mortel qui ſe moque du Qu'en-dira-t-on : qui n'eſt occupé que du plaiſir : qui critique hardiment tout ce qui lui déplaît ; dont l'eſprit eſt fécond en ſyſtêmes, & le cœur peu ſuſceptible d'attachement : que tout le monde recherche & veut avoir à ſa compagnie.

Dire, pour juſtifier cette diſparate, que les parties ſimilaires du premier exemple ſont en raport d'union & celles du ſecond en raport de partie intégrante ; c'eſt fonder une différence trop réelle ſur une diſtinction purement nominale, parce que le raport de partie intégrante eſt un vrai raport d'union, puiſque les parties intégrantes ont entre elles une union néceſſaire pour l'intégrité du Tout : d'ailleurs, quelque réelle que pût être cette diſtinction, elle ne pourroit jamais être miſe à la portée du grand nombre, même du grand nombre des gens de Lettres ; & ce ſeroit un abus que d'en faire un principe dans l'art de *ponctuer*, qui doit être acceſſible à tous. Il ne faut donc que la Virgule au lieu des deux Points dont s'eſt ſervi l'académicien ; & la ſeule Virgule qu'il a employée, il faut la ſupprimer en vertu de la règle ſuivante.

2°. Lorſqu'il n'y a que deux parties ſimilaires, ſi elles ne ſont que rapprochées ſans conjonction, le beſoin d'indiquer la diverſité de ces parties exige entre deux une Virgule dans l'orthographe & une pauſe dans la prononciation. Exemple : *Des anciennes mœurs, un certain uſage de la pauvreté, rendoient à Rome les fortunes à peu près égales.* (Monteſquieu, *Grandeur & décadence des romains*, chap. *iv.*)

Si les deux parties ſimilaires ſont liées par une conjonction & que les deux enſemble n'excèdent pas la portée commune de la reſpiration, la conjonction ſuffit pour marquer la diverſité des parties ; & la Virgule romproit mal à propos l'unité du Tout qu'elles conſtituent, puiſque l'organe n'exige point de repos. Exemples : *L'imagination & le jugement ne ſont pas toujours d'accord.* (*Grammaire* de Buffier, n°. 980). *Il parle de ce qu'il ne ſait point ou de ce qu'il ſait mal.* La Bruyère, *chap.* xj.)

Mais ſi les deux parties ſimilaires réunies par la conjonction ont une certaine étendue, qui empêche qu'on ne puiſſe aiſément les prononcer tout de ſuite ſans reſpirer ; alors, nonobſtant la conjonction, qui marque la diverſité, il faut faire uſage de la Virgule, pour indiquer la pauſe : c'eſt le beſoin ſeul de l'organe qui fait ici la loi. Exemples : *Il formoit ces foudres dont le bruit a retenti par tout le monde, & ceux qui grondent encore ſur le point d'éclater.* (Peliſſon.) *Elle* (l'Egliſe) *n'a jamais regardé comme purement inſpiré de Dieu que ce que les apôtres ont écrit, ou ce qu'ils ont confirmé par leur autorité.* (Boſſuet, *Diſc. ſur l'Hiſt. univ.* part. II.)

Reſtaut (*ch.* xvj) veut qu'on écrive ſans Virgule, *L'exercice & la frugalité fortifient le tempérament. Je ne veux plus vous voir ni vous parler*; & il fait bien. « Mais on met la Virgule, dit-il, avant » ces conjonctions, ſi les termes qu'elles aſſemblent » ſont accompagnés de circonſtances ou de phraſes » incidentes, comme quand on dit : *L'exercice* » *que l'on prend à la chaſſe, & la frugalité que* » *l'on obſerve dans les repas, fortifient le tempé-* » *rament. Je ne veux plus vous voir dans l'état* » *où vous êtes, ni vous parler des riſques que vous* » *courez* ». Cette remarque indique une raiſon fauſſe; l'addition d'une circonſtance ou d'une phraſe incidente ne rompt jamais l'unité de l'expreſſion totale, & conſéquemment n'amène jamais le beſoin d'en ſéparer les parties par des pauſes : ce n'eſt que quand les parties s'alongent aſſez pour fatiguer l'organe de la prononciation, qu'il faut indiquer un repos entre deux par la Virgule; ſi l'addition n'eſt pas aſſez conſidérable pour cela, il ne faudra point de Virgule; & l'on dira très-bien ſans pauſe : *Un exercice modéré & une frugalité honnête fortifient le tempérament. Je ne veux plus vous voir ici ni vous parler ſans témoins* : dans ce cas, la règle de Reſtaut eſt fauſſe, pour être trop générale.

3°. Ce qui vient d'être dit des deux parties ſimilaires d'une propoſition compoſée, doit encore ſe dire des membres d'une période qui n'en a que deux, lorſque ni l'un ni l'autre n'eſt ſubdiviſé en parties ſubalternes dont la diſtinction exige la Virgule : il faut alors en ſéparer les deux membres par une ſimple Virgule. Exemples : *La certitude de nos connoiſſances ne ſuffit pas pour les rendre précieuſes, c'eſt leur importance qui en fait le prix.* (*Théor. des ſent.* chap. j.) *On croit quelquefois haïr la flatterie, mais on ne hait que la manière de flatter.* (La Rochefaucault, *Penſée*, 329, édit. de 1741.) *Si nous n'avions point de défauts, nous ne prendrions pas tant de plaiſir à en remarquer dans les autres.* (Id. *Penſée* 31.)

L'abbé Girard, au lieu d'employer un Point & une Virgule dans les périodes ſuivantes (*tome I, page* 438), auroit dû les *ponctuer* par une ſimple Virgule en cette manière : *L'homme manque ſouvent de raiſon, quoiqu'il ſe définiſſe un être raiſonnable. Si Céſar eut eu la juſtice de ſon côté, Caton ne ſe ſeroit pas déclaré pour Pompée. Non ſeulement il lui a refuſé ſa protection, mais il lui a encore rendu de mauvais ſervices.*

4°. Dans le ſtyle coupé, où un ſens total eſt énoncé par pluſieurs propoſitions qui ſe ſuccèdent rapidement, & dont chacune a un ſens fini & qui ſemble complet; la ſimple Virgule ſuffit encore pour ſéparer ces propoſitions, ſi aucune d'elles n'eſt diviſée en d'autres parties ſubalternes qui exigent la Virgule.

Exemple : *Les voilà comme deux bêtes cruelles qui cherchent à ſe déchirer; le feu brille dans leurs yeux, ils ſe raccourciſſent, ils s'alongent, ils ſe baiſſent, ils ſe relèvent, ils s'élancent, ils ſont altérés de ſang.* (*Télém.* liv. XVI). On débute par une propoſition générale, *Les voilà comme deux bêtes cruelles qui cherchent à ſe déchirer*; & elle eſt ſéparée du reſte par une *Ponctuation* plus forte : les autres propoſitions ſont comme différents aſpects & divers développements de la première.

Autre exemple : *Il vient une nouvelle, on en raporte les circonſtances les plus marquées, elle paſſe dans la bouche de tout le monde, ceux qui en doivent être les mieux inſtruits la croient & la répandent, j'agis ſur cela; je ne crois pas être blâmable.* « Toutes les parties de cette période, » dit le P. Buffier (*Gramm. franç.* n° 997), ne » ſont que des circonſtances ou des jours parti- » culiers de cette propoſition principale, *Je ne crois* » *pas être blâmable* ». C'eſt auſſi pour cela que je l'ai ſéparée du reſte par une *Ponctuation* plus forte; ce que n'a pas fait le P. Buffier.

Quoique chacune des propoſitions dont il s'agit ici ſoit iſolée par raport à ſa conſtitution grammaticale, elle a cependant avec les autres une affinité logique, qui les rend toutes parties ſimilaires d'un ſens unique & principal : ſi elles ne ſont unies ſenſiblement par aucune conjonction expreſſe, c'eſt pour arrêter moins la marche de l'eſprit par l'attirail trainant des mots ſuperflus, & pour donner au ſtyle plus de feu & de vivacité. L'exemple de *Télémaque* offre une peinture bien plus animée; & celui du P. Buffier eſt une apologie qui a beaucoup plus de chaleur, que ſi l'on avoit lié ſcrupuleuſement par des conjonctions expreſſes les parties de ces deux enſembles. Ce ſeroit donc aller directement contre l'eſprit du ſtyle coupé, & détruire ſans beſoin la vérité & l'unité de la penſée totale, que d'en aſſujettir l'expreſſion à une prononciation appeſantie par des intervalles trop grands : il en faut pour la diſtinction des ſens partiels & pour les repos de l'organe; mais rendons-les plus courts qu'il eſt poſſible & contentons-nous de la Virgule quand une diviſion ſubalterne n'exige rien de plus.

C'eſt pourtant l'uſage de la plupart des écrivains, & la règle preſcrite par le grand nombre des grammairiens, de ſéparer ces propoſitions coupées par un Point & une Virgule, ou même par deux Points. Mais outre que je ſuis perſuadé, comme je l'ai déja dit, que l'autorité, dans cette matière ne doit être conſidérée qu'autant qu'elle vient à l'appui des principes raiſonnés; ſi l'on examine ceux qui ont dirigé les grammairiens dont il s'agit, il ſera facile de reconnoître qu'ils ſont erronés.

« On le met, dit Reſtaut parlant du Point (*chap.* xvj), » à la fin d'une phraſe ou d'une » période dont le ſens eſt abſolument fini, c'eſt à

» dire, lorſque ce qui la ſuit eſt tout à fait indé-
» pendant. Nous obſerverons, ajoûte-t-il un peu
» après, que, dans le ſtyle concis & coupé, on
» met ſouvent les deux Points à la place du point,
» *parce que les phraſes étant courtes, elles ſem-*
» *blent moins détachées les unes des autres* ».

Il eſt évident que ce grammairien donne en preuve une choſe qui eſt abſolument fauſſe : car c'eſt une erreur ſenſible de faire dépendre le degré d'affinité des phraſes, de leur plus ou moins d'étendue ; un atome n'a pas plus de liaiſon avec un atome, qu'une montagne avec une montagne. D'ailleurs c'eſt une mépriſe réelle de faire conſiſter la plénitude du ſens dans la plénitude grammaticale de la propoſition, s'il eſt permis de parler ainſi : les deux exemples que l'on vient de voir le démontrent aſſez ; & l'abbé Girard va le démontrer encore dans un raiſonnement dont j'adopte volontiers l'hypothèſe, quoique j'en rejette la conſéquence ou que j'en déduiſe une tout oppoſée.

Il propoſe l'exemple que voici dans le ſtyle coupé, & il en ſépare les propoſitions partielles par les deux Points : *L'amour eſt une paſſion de pur caprice : il attribue du mérite à l'objet dont on eſt touché : il ne fait pourtant pas aimer le mérite : jamais il ne ſe conduit par reconnoiſſance : tout eſt chez lui goût ou ſenſation : rien n'y eſt lumière ni vertu.* Pour rendre plus ſen-
» ſible, dit-il enſuite (*tome* II, *page* 461), la
» différence qu'il y a entre la diſtinction que
» doivent marquer les deux Points & celle à qui
» la Virgule *ponctuée* eſt affectée, je vais donner
» à l'exemple rapporté un autre tour, qui, en
» mettant une liaiſon de dépendance entre les
» portions qui les compoſent, exigera que la
» diſtinction ſoit alors repréſentée autrement que
» par les deux points : *L'amour eſt une paſſion*
» *de pur caprice ; qui attribue du mérite à l'objet*
» *aimé ; mais qui ne fait pas aimer le mérite ;*
» *à qui la reconnoiſſance eſt inconnue ; parce*
» *que chez lui tout ſe porte à la volupté ; & que*
» *rien n'y eſt lumière ni ne tend à la vertu* ».

Il eſt vrai, & c'eſt l'hypothèſe que j'adopte & qu'on ne peut pas refuſer d'admettre ; il eſt vrai que c'eſt le même fonds de penſée ſous deux formes différentes ; que la liaiſon des parties n'eſt que préſumée, pour ainſi dire, ou ſentie ſous la première forme, & qu'elle eſt expreſſément énoncée dans la ſeconde ; mais qu'elle eſt effectivement la même de part & d'autre. Que ſuit-il de là ? l'académicien en conclut qu'il faut une *Ponctuation* plus forte dans le premier cas, parce que la liaiſon y eſt moins ſenſible : & qu'il faut une *Ponctuation* moins forte dans le ſecond cas, parce que l'affinité des parties y eſt exprimée poſitivement. J'oſe prétendre au contraire que la *Ponctuation* doit être la même de part & d'autre, parce que de part & d'autre il y a réellement la même liaiſon, la même affinité ; & que les pauſes, dans la prononciation, comme les ſignes qui les marquent dans l'écriture, doivent être proportionnées aux degrés réels d'affinité qui ſe trouvent entre les ſens partiels d'une énonciation totale.

Mais il eſt certain que, dans tous les exemples que l'on rapporte du ſtyle coupé, il y a, entre les propoſitions élémentaires qui font un enſemble, une liaiſon auſſi réelle que ſi elle étoit marquée par des conjonctions expreſſes, quand même on ne pourroit pas les réduire à cette forme conjonctive : tous ces ſens partiels concourent à la formation d'un ſens total & unique, dont il ne faut altérer l'unité que le moins qu'il eſt poſſible, & dont par conſéquent on ne doit ſéparer les parties que par les moindres intervalles poſſibles dans la prononciation, & par des Virgules dans l'écriture.

3°. Si une propoſition eſt ſimple & ſans hyperbate, & que l'étendue n'en excède pas la portée commune de la reſpiration ; elle doit s'écrire de ſuite ſans aucun ſigne de *Ponctuation*. Exemples : *L'homme injuſte ne voit la mort que comme un fantôme affreux.* (*Théor. des ſent.* chap. *xiv.*) *Il eſt plus honteux de ſe défier de ſes amis que d'en être trompé.* (La Rochefoucault, *Penſée* 84.) *Mea mihi conſcientia pluris eſt quam omnium ſermo.* (Cic. *Ad Attic.* xij. 28.) *Je préfère le témoignage de ma conſcience à tous les diſcours qu'on peut tenir de moi.* (L'abbé d'Olivet, *Traduct.* de cette *Penſée* de Cicéron.)

Mais ſi l'étendue d'une propoſition excède la portée ordinaire de la reſpiration, dont la meſure eſt à peu près dans le dernier exemple que je viens de citer, il faut y marquer des repos par des Virgules, placées de manière qu'elles ſervent à y diſtinguer quelques-unes des parties conſtitutives, comme le ſujet logique, la totalité d'un complément objectif, d'un complément acceſſoire ou circonſtanciel du verbe, un attribut total, *&c.*

Exemple où la Virgule diſtingue le ſujet logique : *La venue des faux chriſts & des faux prophètes, ſembloit être un plus prochain acheminement à la dernière ruine.* (Boſſuet, *Diſc. ſur l'Hiſt. univ.* part. II.)

Exemple où la Virgule ſépare un complément circonſtanciel : *Chaque connoiſſance ne ſe développe, qu'après qu'un certain nombre de connoiſſances précédentes ſe ſont développées.* (Fontenelle, *Preface des élémens de la Géométrie de l'infini.*)

Exemple où la Virgule ſert à diſtinguer un complément acceſſoire : *L'homme impatient eſt entraîné par ſes déſirs indomptés & fougueux, dans un abîme de malheurs.* (*Télém.* liv. XXIV.)

Lorſque l'ordre naturel d'une propoſition ſimple eſt troublé par quelque hyperbate, la partie tranſpoſée doit être terminée par une Virgule, ſi elle commence la propoſition ; elle doit être entre deux

Virgules, ſi elle eſt enclavée dans d'autres parties de la propoſition.

Exemple de la première eſpèce : *Toutes les vérités produites ſeulement par le Calcul, on les pourroit traiter de vérités d'expérience.* (Fontenelle, *ibid*). C'eſt le complément objectif qui ſe trouve ici à la tête de la phraſe entière.

Exemple de la ſeconde eſpèce : *La verſification des grecs & des latins, par un ordre réglé de ſyllabes brèves & longues, donnoit à la mémoire une priſe ſuffiſante.* (*Théor. des ſent.* chap. *iij*). Ici c'eſt un complément modificatif qui ſe trouve jeté entre le ſujet logique & le verbe.

Il n'en eſt pas de même du complément déterminatif d'un nom; quoique l'hyperbate en diſpoſe, comme cela arrive fréquemment dans la Poéſie, on n'y emploie pas la Virgule, à moins que le trop d'étendue de la phraſe ne l'exige pour le ſoulagement de la poitrine. Le grand prêtre Joad parle ainſi à Abner (*Athalie*, act. I, ſc. 1):

Celui qui met un frein à la fureur des flots
Sait auſſi *des méchants* arrêter *les complots.*

Rouſſeau (*Ode ſacrée*, tirée du Pſ. 90) emploie une ſemblable hyperbate:

Le juſte eſt invulnérable;
De ſon bonheur immuable
Les anges ſont *les garants.*

Remarquez encore que je n'indique l'uſage de la Virgule, que pour les cas où l'ordre naturel de la propoſition eſt troublé par l'hyperbate; car s'il n'y avoit qu'inverſion, la Virgule n'y ſeroit néceſſaire qu'autant qu'elle pourroit l'être dans le cas même où la conſtruction ſeroit directe.

De tant d'objets divers le biſarre aſſemblage.
Racine.

Je ne ſentis point devant lui le déſordre où nous jette ordinairement la préſence des grands hommes (Dialogue de Sylla & d'Eucrate). Il ne faut point de Virgule en ces exemples, parce qu'on n'y en mettroit point ſi l'on diſoit ſans inverſion, *Le biſarre aſſemblage de tant d'objets divers; je ne ſentis point devant lui le déſordre où la préſence des grands hommes nous jette ordinairement.*

La raiſon de ceci eſt ſimple: le renverſement d'ordre amené par l'inverſion ne rompt pas la liaiſon des idées conſécutives; & la Ponctuation ſeroit en contradiction avec l'ordre actuel de la phraſe, ſi l'on introduiſoit des pauſes où la liaiſon des idées eſt continue.

6°. Il faut mettre entre deux Virgules toute propoſition incidente purement explicative, & écrire de ſuite ſans Virgule toute propoſition incidente déterminative. Une propoſition incidente explicative eſt une eſpèce de remarque interjective, qui n'a pas, avec l'antécédent, une liaiſon néceſſaire, puiſqu'on peut la retrancher ſans altérer le ſens de la propoſition principale; elle ne fait pas, avec l'antécédent, un Tout indiviſible; c'eſt plutôt une répétition du même antécédent ſous une forme plus dévelopée: mais une propoſition incidente déterminative eſt une partie eſſencielle du Tout logique qu'elle conſtitue avec l'antécédent; l'antécédent exprime une idée partielle, la propoſition incidente déterminative en exprime une autre, & toutes deux conſtituent une ſeule idée totale & indiviſible, de manière que la ſuppreſſion de la propoſition incidente changeroit le ſens de la principale, quelquefois juſqu'à la rendre fauſſe. Il y a donc un fondement juſte & raiſonnable à employer la Virgule pour celle qui eſt explicative, & à ne pas s'en ſervir pour celle qui eſt déterminative: dans le premier cas, la Virgule indique la diverſité des aſpects ſous leſquels eſt preſentée la même idée, & le peu de liaiſon de l'incidente avec l'antécédent; dans le ſecond cas, la ſuppreſſion de la Virgule indique l'union intime & indiſſoluble des deux idées partielles exprimées par l'antécédent & par l'incidente.

Il faut donc écrire avec la Virgule: *Les paſſions, qui ſont les maladies de l'âme, ne viennent que de notre révolte contre la raiſon.* (*Penſée de Cicéron*, par l'abbé d'Olivet.)

Il faut écrire ſans Virgule: *La gloire des grands hommes ſe doit toujours meſurer aux moyens dont ils ſe ſont ſervis pour l'aquérir.* (La Rochefouc. *Penſée* 157.)

Les propoſitions incidentes ne ſont pas toujours amenées par *qui*, *que*, *dont*, *lequel*, *duquel*, *auquel*, *laquelle*, *leſquels*, *deſquels*, *auxquels*, *où*, *comment*, &c; c'eſt quelquefois un ſimple adjectif ou un participe ſuivi de quelques compléments, mais il peut toujours être ramené au tour conjonctif. Ces additions ſont explicatives, quand elles précèdent l'antécédent, ou que l'antécédent précède le verbe tandis que l'addition ne vient qu'après: dans l'un & l'autre cas, il faut uſer de la Virgule pour la raiſon déja alléguée. Exemples:

Soumis avec reſpect à ſa volonté ſainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte.
Athalie, act. I, ſc. 1.

Avides de plaiſir, nous nous flattons d'en recevoir de tous les objets inconnus qui ſemblent nous en promettre. (*Théorie des ſentim.* chap. *iv.*)

Le fruit meurt en naiſſant, dans ſon germe infecté.
Henriade, chant. *iv.*

Lorſque ces additions ſuivent immédiatement l'antécédent, on peut conclure qu'elles ſont explicatives, ſi on peut les retrancher ſans altérer le ſens de la propoſition principale ; & dans ce cas, on doit employer la Virgule.

Daigne, daigne, mon Dieu, ſur Mathan & ſur elle
Répandre cet eſprit d'imprudence & d'erreur,
De la chute des rois funeſte avant-coureur.
Athalie, act. I, ſc. 2.

7°. Toute addition miſe à la tête ou dans le corps d'une phraſe & qui ne peut être regardée comme faiſant partie de ſa conſtitution grammaticale, doit être diſtinguée du reſte par une Virgule miſe après, ſi l'addition eſt à la tête, & ſi elle eſt enclavée dans le corps de la phraſe, elle doit être entre deux Virgules. Exemples :

Contre une fille qui devient de jour en jour plus inſolente, qui me manque, à moi, qui vous manquera bientôt, à vous. (*Le père de famille*, act. III. ſc. *viij.*) Cet *à moi* & cet *à vous* ſont deux véritables hors-d'œuvre, introduits par énergie dans l'enſemble de la phraſe, mais entièrement inutiles à ſa conſtitution grammaticale.

Oculorum, inquit Plato, eſt ſenſus acerrimus, quibus ſapientiam non cernimus. (Cic. *De Finibus*, II. 16.) Ici l'on voit la petite propoſition, *inquit Plato*, inſérée accidentellement dans la principale, à laquelle elle n'a aucun raport grammatical, quoiqu'elle ait avec elle un liaiſon logique.

Non, non, bien loin d'être des demi-dieux, ce ſont pas même des hommes. (*Telemaque*, liv. XVII.) Ces deux *non*, qui commencent la phraſe, n'ont avec elle aucun lien grammatical ; c'eſt une addition emphatique, dictée par la vive perſuaſion de la vérité qu'énonce enſuite Télémaque.

O Mortels, l'eſpérance enivre. (*Méditat. ſur la Foi*, par M. de Vauvenargues.) Ces deux mots, *ô Mortels*, ſont entièrement indépendants de la ſyntaxe de la propoſition ſuivante, & doivent en être ſéparés par la Virgule ; c'eſt le ſujet d'un verbe ſouſentendu à la ſeconde perſonne du pluriel ; par exemple, du verbe *écoutez*, ou *prenez-y garde* : or ſi l'auteur avoit dit, *Mortels prenez-y garde, l'eſpérance enivre*, il auroit énoncé deux propoſitions diſtinctes, qu'il auroit dû ſéparer par la virgule : cette diſtinction n'eſt pas moins néceſſaire, parce que la première propoſition devient elliptique, ou plutôt elle l'eſt encore plus, pour empêcher qu'on ne cherche à raporter à la ſeconde un mot qui ne peut lui convenir.

Il ſuit de cette remarque que, quand l'apoſtrophe eſt avant un verbe à la ſeconde perſonne, on ne doit pas l'en ſéparer par la Virgule, parce que le ſujet ne doit pas être ſéparé de ſon verbe, il faut donc écrire ſans Virgule : *Tribuns cedez la place aux conſuls.* (*Révolut. rom.* liv. II.) Cependant l'uſage univerſel eſt d'employer la Virgule dans ce cas-là même ; mais c'eſt un abus introduit par le beſoin de *ponctuer* ainſi dans les occurrences où l'apoſtrophe n'eſt pas ſujet du verbe, & ces occurrences ſont très-fréquentes.

Vous avez vaincu, Plébéiens (Ibid.) il faut ici la Virgule, quoique le mot *Plébéiens* ſoit ſujet de *avez vaincu* : mais ce ſujet eſt d'abord exprimé par *vous*, mis à ſa place naturelle ; & le mot *Plébéiens* n'eſt plus qu'un hors-d'œuvre grammatical.

Pour mademoiſelle, elle paroît trop inſtruite de ſa beauté. (L'abbé Girard.) Ces deux mots, *pour mademoiſelle*, doivent être diſtingués du reſte par la Virgule ; parce qu'ils ne peuvent ſe lier grammaticalement avec une autre partie de la propoſition ſuivante, & qu'ils doivent en conſéquence être regardés comme tenant à une autre propoſition elliptique, par exemple, *Je parle pour mademoiſelle.*

8°. Une propoſition à la ſuite d'une autre commence quelquefois par un adverbe ou une phraſe adverbiale, qui n'a aucune liaiſon grammaticale avec le reſte de la propoſition ; tels ſont *ainſi, autrement, de cette manière, d'une autre manière, par exemple*, &c : alors il faut mettre une Virgule après ces mots, pour marquer qu'ils apartiennent à une autre propoſition que l'elliſe a ſupprimée. Exemples :

Il n'y a point de véritable bonheur ſans la vertu ; ainſi, il n'y a point de pécheur qui ſoit véritablement heureux. (Reſtaut, qui mal à propos fait d'*ainſi*, en pareil cas, une conjonction.) C'eſt comme ſi l'on diſoit, *Puiſque la choſe eſt ainſi*, ou *La choſe étant ainſi.*

Soyez plus ſage ; autrement, vous vous en trouverez mal, c'eſt à dire, *ſi vous faites autrement.*

Il ſeroit apparemment très-facile de multiplier beaucoup davantage les obſervations que l'on pourroit faire ſur l'uſage de la Virgule, en entrant dans le détail de tous les cas particuliers. Mais je crois qu'il ſuffit d'avoir expoſé les règles les plus générales & qui ſont d'une néceſſité plus commune ; parce que, quand on en aura compris le ſens, la raiſon, & le fondement, on ſaura très bien *ponctuer* dans les autres cas qui ne ſont point ici détaillés : il ſuffira de ſe rappeler que la *Ponctuation* doit marquer, ou repos, ou diſtinction, ou l'un & l'autre à la fois, & qu'elle doit être proportionnée à la ſubordination des ſens.

Mais avant de paſſer au ſecond article, je terminerai celui-ci par une remarque de l'abbé Girard, dont j'adopte volontiers la doctrine ſur ce point, ſans garantir le ton dont il l'énonce. » Quelques perſonnes, dit-il (*Diſc.* xvj, *tom.* II,

pag. 445), « ne mettent jamais de Virgule avant „ la conjonction *&*, même dans l'énumération; „ en quoi on ne doit pas les imiter, du moins „ dans la dernière circonſtance: car tous les énu- „ mératifs ont droit de diſtinction, & l'un n'en „ a pas plus que l'autre. La Virgule eſt alors „ d'autant plus néceſſaire avant la conjonction, „ qu'elle y ſert à faire connoître que celle-ci „ emporte là une idée de clôture, par laquelle „ elle indique la fin de l'énumération; & cette „ Virgule y ſert de plus à montrer que le dernier „ membre n'a pas, avec celui qui le précède im- „ médiatement, une liaiſon plus étroite qu'avec „ les autres. Ainſi, la raiſon qui fait diſtinguer „ le ſecond du premier, fait également diſtinguer „ le troiſième du ſecond, & ſucceſſivement tous „ ceux dont l'énumération eſt compoſée: il faut „ donc que la Virgule ſe trouve entre chaque énu- „ mératif ſans exception „. J'ajoûterai que, ſi les parties de l'énumération doivent être ſéparées par une *Ponctuation* plus forte que la Virgule, pour quelqu'une des cauſes que l'on verra par la ſuite, cette *Ponctuation* forte doit reſter la même avant la conjonction qui amène la dernière partie.

II. *Du Point avec une Virgule.* Lorſque les parties principales dans leſquelles une propoſition eſt d'abord partagée, ſont ſubdiviſées en parties ſubalternes; les parties ſubalternes doivent être ſéparées entre elles par une ſimple Virgule, & les parties principales par un Point & une Virgule.

On ne doit rompre l'unité de la propoſition entière que le moins qu'il eſt poſſible; mais on doit encore préférer la netteté de l'énonciation orale ou écrite, à la repréſentation trop ſcrupuleuſe de l'unité du ſens total, laquelle, après tout, ſe fait aſſez connoître par l'enſemble de la phraſe, & dont l'idée ſubſiſte toujours, tant qu'on ne la détruit pas par des repos trop conſidérables ou par des *Ponctuations* trop fortes; or la netteté de l'énonciation exige que la ſubordination reſpective des ſens partiels y ſoit rendue ſenſible, ce qui ne peut ſe faire que par la différence marquée des repos & des caractères qui les repréſentent.

S'il n'y a donc dans un ſens total que deux diviſions ſubordonnées, il ne faut employer que deux eſpèces de *Ponctuations*, parce qu'on ne doit pas employer plus de ſignes qu'il n'y a de choſes à ſignifier: il faut y employer la Virgule pour l'une des deux diviſions, & un Point avec une Virgule pour l'autre; parce que ce ſont les deux *Ponctuations* les moins fortes, & qu'il ne faut rompre que le moins qu'il eſt poſſible l'unité du ſens total: le Point avec une Virgule doit diſtinguer entre elles les parties principales ou de la première diviſion, & la ſimple Virgule doit diſtinguer les parties ſubalternes ou de la ſubdiviſion; parce que les parties ſubalternes ont une affinité plus intime entre elles que les parties principales, & qu'elles doivent en conſéquence être moins déſunies. Tels ſont les différents degrés de la proportion requiſe dans l'art de *ponctuer*. Paſſons aux cas particuliers.

1°. Lorſque les parties ſimilaires d'une propoſition compoſée ou les membres d'une période, ont d'autres parties ſubalternes diſtinguées par la Virgule, pour quelqu'une des raiſons énoncées ci-devant; ces parties ſimilaires ou ces membres doivent être ſéparés les uns des autres par un Point & une Virgule. Exemples:

Quelle penſez-vous qu'ait été ſa douleur, de quitter Rome, ſans l'avoir réduite en cendres; d'y laiſſer encore des citoyens, ſans les avoir paſſés au fil de l'épée; de voir que nous lui avons arraché le fer d'entre les mains, avant qu'il l'ait teint de notre ſang? (II. Catilinaire, *Trad.* par l'abbé d'Olivet.) Les parties ſimilaires, diſtinguées ici par un Point & une Virgule, ſont des compléments déterminatifs du nom *douleur*.

Qu'un vieillard joue le rôle d'un jeune homme; lorſqu'un jeune homme jouera le rôle d'un vieillard; que les décorations ſoient champêtres, quoique la ſcène ſoit dans un palais; que les habillements ne répondent point à la dignité des perſonnages; toutes ces diſcordances nous bleſſeront. (*Théor. des ſent.* chap. *iij.*) C'eſt ici l'idée générale de *diſcordance* préſentée ſous trois aſpects différents, & le Tout forme le ſujet logique de *bleſſeront*.

Quoique vous ayez de la naiſſance, que votre mérite ſoit connu, & que vous ne manquiez pas d'amis; vos projets ne réuſſiront pourtant point ſans l'aide de Plutus. (L'abbé Girard., *tom. II, pag.* 460.) C'eſt une période de deux membres, dont le premier eſt ſéparé du ſecond par un Point & une Virgule, parce qu'il eſt diviſé en trois parties ſimilaires ſubordonnées à la ſeule conjonction *quoique*.

Comme l'un des caractères de la vraie religion a toujours été d'autoriſer les princes de la terre; auſſi, par un retour de piété, que la reconnoiſſance même ſembloit exiger, l'un des devoirs eſſenciels des princes de la terre, a toujours été de maintenir & de défendre la vraie religion. (Bourdaloue, *Oraiſon de Henri de Bourbon, prince de Condé*, II. partie.) C'eſt une autre période de deux membres ſéparés l'un de l'autre par un Point & une Virgule, parce que le ſecond eſt ſéparé par des Virgules en diverſes parties pour différentes raiſons: *par un retour de piété, que la reconnoiſſance même ſembloit exiger*, ſe trouve entre deux Virgules par la cinquième règle du premier article, parce qu'il y a hyperbate; cette même phraſe eſt coupée en deux par une autre Virgule, ſuivant la ſixième règle, parce que la propoſition incidente eſt explicative: il y a une Virgule après *l'un des devoirs eſſenciels des princes de la terre* par la cinquième règle, qui veut que l'on aſſigne

des

des repos, dans les propoſitions trop longues pour être énoncées de ſuite avec aiſance.

2°. Lorſque pluſieurs propoſitions incidentes ſont accumulées ſur le même antécédent, & que toutes ou quelques-unes d'entre elles ſont ſoudiviſées par des Virgules qui y marquent des repos ou des diſtinctions; il faut les ſéparer les unes des autres par un Point & une Virgule: ſi elles ſont déterminatives, la première tiendra immédiatement à l'antécédent ſans aucune *Ponctuation*; ſi elles ſont explicatives, la première ſera ſéparée de l'antécédent par une Virgule, ſelon la ſixième règle du premier article.

Exemple: *Politeſſe noble, qui ſait approuver ſans fadeur, louer ſans jalouſie, railler ſans aigreur; qui ſaiſit les ridicules avec plus de gaîté que de malice; qui jette de l'agrément ſur les choſes les plus ſérieuſes, ſoit par le ſel de l'ironie, ſoit par la fineſſe de l'expreſſion; qui paſſe légèrement du grave à l'enjoué, ſait ſe faire entendre en ſe feſant deviner, montre de l'eſprit ſans en chercher, & donne à des ſentiments vertueux le ton & les couleurs d'une joie douce.* (*Théor. des ſent.* chap. *v.*) Ce ſont ici des propoſitions incidentes explicatives; & c'eſt pour cela qu'il y a une Virgule après l'antécédent, *politeſſe noble.* Si au contraire on diſoit, par exemple; *Eudoxe eſt un homme qui ſait approuver*, &c., comme les mêmes propoſitions incidentes deviendroient déterminatives de l'antécédent *homme*, on ne mettroit point de Virgule entre cet antécédent & la première incidente; mais la *Ponctuation* reſteroit la même partout ailleurs.

3°. Dans le ſtyle coupé, ſi quelqu'une des propoſitions détachées qui forment le ſens total eſt diviſée; par quelque cauſe que ce ſoit, en parties ſubalternes diſtinguées par des Virgules; il faut ſéparer par un Point & une Virgule les propoſitions partielles du ſens total.

Exemples: *Cette perſuaſion, ſans l'évidence qui l'accompagne, n'auroit pas été ſi ferme & ſi durable; elle n'auroit pas aquis de nouvelles forces en vieilliſſant; elle n'auroit pu réſiſter au torrent des années, & paſſer de ſiècle en ſiècle juſqu'à nous.* (*Penſée* de Cic. par l'abbé d'Olivet.) Cicéron parle ici de la perſuaſion de l'exiſtence de quelque divinité, *aliquod numen præſtantiſſimæ mentis.* (*. Nat. deor. II.* 2.)

4. Dans l'énumération de pluſieurs choſes oppoſées ou ſeulement différentes, que l'on compare deux à deux; il faut ſéparer les uns des autres, par un Point & une Virgule, les membres de l'énumération qui renferment une comparaiſon; & par une ſimple Virgule, les parties ſubalternes de ces membres comparatifs. Exemples:

Nec erit alia lex Romæ, alia Athenis; alia nunc, alia poſthac. (Cicer. frag. *lib. III, de Rep.*)

L'abbé d'Olivet rend ainſi cette penſée avec les mêmes ſignes de diſtinction: *Elle n'eſt point autre à Rome, autre à Athènes; autre aujourdhui, & autre demain.*

En général, dans toute énumération dont les principaux articles ſont ſubdiviſés, pour quelque raiſon que ce puiſſe être, il faut diſtinguer les parties ſubalternes par la Virgule, & les articles principaux par un point & une Virgule. Exemple:

Là brillent d'un éclat immortel les vertus politiques, morales, & chrétiennes des le Telliers, des Lamoignons, & des Montauſiers; là les reines, les princeſſes, les héroïnes chrétiennes, reçoivent une couronne de louange qui ne périra jamais; là Turenne paroît auſſi grand qu'il l'étoit à la tête des armées & dans le ſein de la victoire. (L'abbé Colin, dans la Préface de ſa traduction de l'*Orateur* de Cicéron, parle ainſi des Oraiſons funèbres de Fléchier.)

III. *Des deux Points.* La même proportion qui règle l'emploi reſpectif de la Virgule & du Point avec une Virgule, lorſqu'il y a diviſion & ſoudiviſion de ſens partiels, doit encore décider de l'uſage des deux Points, pour les cas où il y a trois diviſions ſubordonnées les unes aux autres. Ainſi,

1°. Si ce que les rhéteurs appellent la Protaſe ou l'Apodoſe d'une période, renferme pluſieurs propoſitions ſoudiviſées en parties ſubalternes; il faudra diſtinguer ces parties ſubalternes entre elles par une Virgule, les propoſitions intégrantes de la Protaſe ou de l'Apodoſe par un Point & une Virgule, & les deux parties principales par les deux Points. Exemples:

Si vous ne trouvez aucune manière de gagner honteuſe, vous qui êtes d'un rang pour lequel il n'y en a point d'honnête; ſi tous les jours c'eſt quelque fourberie nouvelle, quelque traité frauduleux, quelque tour de fripon, quelque vol; ſi vous pillez & les alliés & le tréſor publie; ſi vous mandiez des teſtaments qui vous ſoient favorables, ou même ſi vous en fabriquez (Protaſe): *dites-moi, ſont-ce là des ſignes d'opulence ou d'indigence* (Apodoſe)? (*Penſées* de Cicéron, par l'abbé d'Olivet).

Etſi ea perturbatio eſt omnium rerum, ut ſuæ quemque fortunæ maximè pœniteat; nemoque ſit quin ubivis, quam ibi ubi eſt, eſſe malit (Protaſe): *tamen mihi dubium non eſt quin hoc tempore, bono viro, Romæ eſſe miſerrimum ſit* (Apodoſe.) (Cic. *Ad Torquatum*).

3°. Si après une propoſition qui a par elle-même un ſens complet & dont le tour ne donne pas lieu d'attendre autre choſe, on ajoûte une autre propoſition qui ſerve d'explication ou d'extenſion à la première; il faut ſéparer l'une de l'autre, par une *Ponctuation* plus forte d'un degré que celle qui auroit diſtingué les parties de l'une ou de l'autre.

Si les deux propoſitions ſont ſimples & ſans

diviſion, une Virgule eſt ſuffiſante entre deux. Exemples :

La plupart des hommes s'expoſent aſſez dans la guerre pour ſauver leur honneur, mais peu ſe veulent expoſer autant qu'il eſt néceſſaire pour faire réuſſir le deſſein pour lequel ils s'expoſent. (La Rochefoucault, *Penſée* 219).

Si l'une des deux ou ſi toutes deux ſont diviſées par des Virgules, ſoit pour les beſoins de l'organe, ſoit pour la diſtinction des membres dont elles ſont compoſées comme périodes ; il faut les diſtinguer l'une de l'autre par un Point & une Virgule. Exemple :

Roſcius eſt un ſi excellent acteur, qu'il paroît ſeul digne de monter ſur le théâtre ; mais d'un autre côté il eſt ſi homme de bien, qu'il paroît ſeul digne de n'y monter jamais. (Cic. pour Roſcius, *Trad.* par Reſtaut, *ch.* xvj.)

Enfin, ſi les diviſions ſubalternes de l'une des deux propoſitions ou de toutes deux exigent un Point & une Virgule, il faut deux Points entre les deux. Exemple :

Si les beautés de l'Élocution oratoire ou poétique étoient palpables, qu'on pût les toucher au doigt & à l'œil, comme on dit ; rien ne ſeroit ſi commun que l'Eloquence, un médiocre génie pourroit y atteindre : & quelquefois, faute de les connoître aſſez, un homme né pour l'Eloquence reſte en chemin, ou s'égare dans la route. (l'abbé Batteux, *Princ. de la Littérat.* part. III, *art.* iij, §. 10.)

3°. Si une énumération eſt précédée d'une propoſition détachée, qui l'annonce ou qui en montre l'objet ſous un aſpect général ; cette propoſition doit être diſtinguée du détail par deux Points, & le détail doit être *ponctué* comme il a été dit, règle quatrième du deuxième article. Exemples :

Il y a dans la nature de l'homme deux principes oppoſés : l'amour-propre, qui nous rappelle à nous ; & la bienveillance, qui nous répand. (Diderot, Épit. dédicat. du *Père de famille*)

Il y a diverſes ſortes de curioſités : l'une d'intérêt, qui nous porte à déſirer d'aprendre ce qui nous peut être utile ; & l'autre d'orgueil, qui vient du déſir de ſavoir ce que les autres ignorent. (La Rochefoucault, *Penſée* 173.)

4°. Il me ſemble qu'un détail de maximes relatives à un point capital, de ſentences adaptées à une même fin, ſi elles ſont toutes conſtruites à peu près de la même manière, peuvent & doivent être diſtinguées par les deux Points. Chacune étant une propoſition complète grammaticalement, & même indépendante des autres quant au ſens, du moins juſqu'à un certain point, elles doivent être ſéparées autant qu'il eſt poſſible ; mais comme elles ſont pourtant relatives à une même fin, à un même point capital, il faut les raprocher en ne les diſtinguant pas par la plus forte des *Ponctuations* : c'eſt donc les deux Points qu'il y faut employer. Exemple :

L'heureuſe conformation des organes s'annonce par un air de force : celle des fluïdes, par un air de vivacité : un air fin eſt comme l'étincelle de l'eſprit : un air doux promet des égards flatteurs : un air noble marque l'élévation des ſentiments : un air tendre ſemble être le garant d'un retour d'amitié. Théor. des ſent. chap. v.)

5°. C'eſt un uſage univerſel & fondé en raiſon, de mettre les deux Points après qu'on a annoncé un diſcours direct que l'on va raporter, ſoit qu'on le cite comme ayant été dit ou écrit, ſoit qu'on le propoſe comme pouvant être dit ou par un autre ou par ſoi-même. Ce diſcours tient, comme complément, à la propoſition qui l'a annoncé ; & il y auroit une ſorte d'inconſéquence à l'en ſéparer par un Point ſimple, qui marque une indépendance entière : mais il en eſt pourtant très-diſtingué, puiſqu'il n'apartient pas à celui qui le raporte, ou qu'il ne lui apartient qu'hiſtoriquement, au lieu que l'annonce eſt actuelle. Il eſt donc raiſonnable de ſéparer le diſcours direct de l'annonce par la *Ponctuation* la plus forte au deſſous du Point, c'eſt à dire, par les deux Points. Exemples :

Lorſque j'entendis les ſcènes du payſan dans le Faux-généreux, *je dis* : « *Voilà qui plaira à » toute la terre & dans tous les temps, voilà qui » fera fondre en larmes* ». (Diderot, *De la Poéſie dramatique.*)

La Molleſſe, en pleurant, ſur un bras ſe relève,
Ouvre un œil languiſſant, & d'une foible voix
[illegible]e tomber ces mots, qu'elle interrompt vingt fois :
[illegible]uit ! que m'as-tu dit ? quel démon ſur la terre
» Souffle dans tous les cœurs la fatigue & la guerre ?
» Hélas ! qu'eſt devenu ce temps, cet heureux temps,
» Où les rois s'honoroient du nom de fainéants,
» S'endormoient ſur le trône, *&c* ».

Deſpréaux.

Dans la tragédie d'Édouard III, Greſſet fait parler ainſi Alzonde, héritière du royaume d'Ecoſſe (*act. I, ſc. I*) :

S'élevant contre moi de la nuit éternelle,
Les voix de mes aïeux dans leur ſéjour m'appellent ;
Je les entends encor : « Nous régnons, & tu ſers !
» Nous te laiſſons un ſceptre, & tu portes des fers !
» Règne : ou prête à tomber, ſi l'Ecoſſe chancelle,
» Si ſon règne eſt paſſé ; tombe, expire avant elle.
» Il n'eſt dans l'univers, dans ce malheur nouveau,
» Que deux places pour toi ; le trône, ou le tombeau ».

Il faut remarquer que le diſcours direct que l'on raporte doit commencer par une lettre capitale, quoiqu'on ne mette pas un Point à la fin de la phraſe précédente. Si c'eſt un diſcours feint, comme

Digitized by Google

ceux des exemples précédents, on a coutume de le diſtinguer du reſte par des guillemets; ſi c'eſt un diſcours écrit que l'on cite, il eſt aſſez ordinaire de le raporter en un autre caractère que le reſte du diſcours où celui-là eſt introduit, ſoit en oppoſant l'italique au romain, ſoit en oppoſant différents corps de caractères, de l'une ou de l'autre de ces deux eſpèces.

IV. *Du Point.* Il y a trois ſortes de Points; le Point ſimple, le Point interrogatif, & le Point admiratif ou exclamatif.

1°. Le Point ſimple eſt ſujet à l'influence de la proportion qui juſqu'ici a paru régler l'uſage des autres ſignes de *Ponctuation*: ainſi il doit être mis après une période ou une propoſition compoſée, dans laquelle on fait uſage des deux points en vertu de quelqu'une des règles précédentes. Mais on l'emploie encore après toutes les propoſitions qui ont un ſens abſolument terminé, telles, par exemple, que la concluſion d'un raiſonnement, quand elle eſt précédée de ſes prémices.

On peut encore remarquer que le beſoin de prendre des repos un peu conſidérables, combiné avec les différents degrés de relation qui ſe trouvent entre les ſens partiels d'un enſemble, donne encore lieu d'employer le Point. Par exemple, un récit peut ſe diviſer par le ſecours du Point, relativement aux faits élémentaires, ſi je puis le dire, qui en ſont la matière.

En un mot, on le met à la fin de toutes les phraſes qui ont un bon ſens tout à fait indépendant de ce qui ſuit, ou du moins qui n'ont de liaiſon avec la ſuite que par la convenance de la matière & l'analogie générale des penſées dirigées vers une même fin. Je voudrois ſeulement que l'on y prît garde de plus près que l'on ne fait ordinairement: la plupart des écrivains multiplient trop l'uſage du Point, & tombent par là dans l'inconvénient de trop diviſer des ſens qui tiennent enſemble par des liens plus forts que ceux dont on laiſſe ſubſiſter les traces. Ce n'eſt pas que ces auteurs ne voyent pas parfaitement toute la liaiſon des parties de leur ouvrage: mais ils ignorent l'uſage précis des *Ponctuations*, ou ils négligent d'y donner l'attention convenable; par là ils mettent, dans la lecture de leurs œuvres, une difficulté réelle pour ceux mêmes qui ſavent le mieux lire.

Je me diſpenſerai de raporter ici des exemples exprès pour le Point: on ne peut rien lire ſans en rencontrer; & les principes de proportion que l'on a appliqués ci-devant aux autres caractères de la *Ponctuation*, s'ils ont bien été entendus, peuvent aiſément s'appliquer à celui-ci, & mettre le lecteur en état de juger s'il eſt employé avec intelligence dans les écrits qu'il examine.

2°. Le Point interrogatif ſe met à la fin de toute propoſition qui interroge, ſoit qu'elle faſſe partie du diſcours où elle ſe trouve, ſoit qu'elle y ſoit ſeulement raportée comme prononcée directement par un autre.

Premier exemple: *En effet, s'ils ſont injuſtes & ambitieux* (les voiſins d'un roi juſte), *que ne doivent-ils pas craindre de cette réputation univerſelle de probité qui lui attire l'admiration de toute la terre, la confiance de ſes alliés, l'amour de ſes peuples, l'eſtime & l'affection de ſes troupes? De quoi n'eſt pas capable une armée prévenue de cette opinion & diſciplinée ſous les ordres d'un tel prince?* (L'abbé Colin, *Diſcours* couronné à l'Acad. franç. en 1705.) Ces interrogations ſont partie du diſcours total.

Second exemple, où l'interrogation eſt raportée directement: *Miſerunt Judæi ab Heroſolymis ſacerdotes & levitas ad eum, ut interrogarent eum: Tu quis es?* (Joan. *j*, 19).

S'il y a de ſuite pluſieurs phraſes interrogatives tendantes à une même fin, & qui ſoient d'une étendue médiocre, en ſorte qu'elles conſtituent ce qu'on appelle le ſtyle coupé; on ne les commence pas par une lettre capitale; le Point interrogatif n'indique pas une pauſe plus grande que les deux points, que le Point avec la virgule, que la Virgule même, ſelon l'étendue des phraſes & le degré de liaiſon qu'elles ont entre elles. Peut-être ſeroit-il à ſouhaiter qu'on eût introduit dans l'Orthographe des *Ponctuations* interrogatives graduées, comme il y en a de poſitives. *Mais pour qui ſont tous ces apprêts? à qui ce magnifique ſéjour eſt-il deſtiné? pour qui ſont tous ces domeſtiques & ce grand heritage?* (*Hiſt. du Ciel*, liv. III, §. 2). *Quid enim, Tubero, tuus ille diſtrictus in acie pharſalicâ gladius agebat? cujus latus ille anucro petebat? qui ſenſus erat eorum armorum? quæ tua mens? oculi? manus? ardor animi? quid cupiebas? quid optabas?* (Cic. *pro Ligario*).

Si la phraſe interrogative n'eſt pas directe & que la forme ſoit rendue dépendante de la conſtitution grammaticale de la propoſition expoſitive où elle eſt raportée; on ne doit point mettre le point interrogatif: la *Ponctuation* apartient à la propoſition principale, dans laquelle celle-ci n'eſt qu'incidente. *Mentor demanda enſuite à Idoménée, quelle étoit la conduite de Protéſilas dans ce changement des affaires.* (*Telém.* liv. XIII.)

3°. La véritable place du Point exclamatif eſt après toutes les phraſes qui expriment la ſurpriſe, la terreur, ou quelque autre ſentiment affectueux, comme de tendreſſe, de pitié, &c. Exemple:

Que les Sages ſont en petit nombre! qu'il eſt rare d'en trouver! (L'abbé Girard, *tom. II*, *p.* 467) Admiration.

O que les rois ſont à plaindre! O que ceux qui les ſervent ſont dignes de compaſſion! S'ils ſont méchants, combien font-ils ſouffrir les hommes, & quels tourments leur ſont préparés dans le noir Tartare! S'ils ſont bons, quelle

Digitized by Google

difficultés n'ont-ils pas à vaincre! quels pièges à éviter! que de maux à souffrir! (*Télémaque*, l. XIV.) Sentiments d'admiration, de pitié, d'horreur, &c.

J'ajoûterai encore un exemple pris d'une lettre de Madame de Sévigné, dans lequel on verra l'usage des trois Points tout à la fois : *En effet, dès qu'elle parut : Ah! mademoiselle, comment se porte M. mon frère? Sa pensée n'ôsa aller plus loin. Madame, il se porte bien de sa blessure. Et mon fils? On ne lui répondit rien. Ah! Mademoiselle! mon fils, mon cher enfant! répondez-moi, est-il mort sur le champ? n'a-t-il pas eu un seul moment? Ah! mon Dieu! quel sacrifice!*

Je me suis peut-être assez étendu sur la *Ponctuation*, pour paroître prolixe à bien des lecteurs. Mais ce qu'en ont écrit la plus part des grammairiens m'a paru si superficiel, si peu approfondi, si vague, que j'ai cru devoir essayer de poser du moins quelques principes généreux, qui pussent servir de fondement à un art, qui n'est rien moins qu'indifférent, & qui, comme tout autre, a ses finesses. Je ne me flatte pas de les avoir toutes saisies, & j'ai été contraint d'abandonner bien des choses à la décision du goût; mais j'ai ôsé prétendre à l'éclairer. Si je me suis fait illusion à moi-même, comme cela n'est que trop facile; c'est un malheur, mais ce n'est qu'un malheur. Au reste, en faisant dépendre la *Ponctuation* de la proportion des sens partiels combinée avec celle des repos nécessaires à l'organe, j'ai posé le fondement naturel de tous les systèmes imaginables de *Ponctuation*: car rien n'est plus aisé que d'en imaginer d'autres que celui que nous avons adopté; on pourroit imaginer plus de caractères & plus de degrés dans la subordination des sens partiels, & peut-être l'expression écrite y gagneroit-elle plus de netteté.

L'ancienne *Ponctuation* n'avoit pas les mêmes signes que la nôtre; celle des livres grecs a encore parmi nous quelque différence avec la vulgaire; & celle des livres hebreux lui ressemble bien peu.

« Les anciens, soit grecs soit latins, dit *la Méthode grèque* de Port-Royal (*liv. VII; Introduct.* §. 3), » n'avoient que le Point pour toutes ces » différences, le plaçant seulement en diverses manières, pour marquer la diversité des pauses. » Pour marquer la fin de la période & la distinction parfaite, ils mettoient le Point au haut » du dernier mot: pour marquer la médiation, ils » le mettoient au milieu: & pour marquer la respiration, ils le mettoient au bas & presque » sous la dernière lettre; d'où vient qu'ils appeloient cela *Subdistinctio* ». J'aimerois autant croire que ce nom étoit relatif à la soudistinction des sens subalternes, telle que je l'ai présentée ci devant, qu'à la position du caractère distinctif: car cette gradation des sens subordonnés a dû influer de bonne heure sur l'art de *ponctuer*, quand même on ne l'auroit pas envisagée d'abord d'une manière nette, précise, & exclusive. Quoi qu'il en soit, cette *Ponctuation* des anciens est attestée par Diomède (*lib. II*); par Donat (*édit. prim. cap. ult*); par S. Isidore (*Orig. I*, 19); & par Alstedius (*Encyclop.* liv. VI, *De Gramm. lat.* cap. 19) & cette manière de *ponctuer* se voit encore dans de très-excellents manuscrits.

» Mais aujourdhui, dit encore l'auteur de la » *Méthode*, la plupart des livres grecs imprimés » marquent leur médistion en mettant le Point au » haut du dernier mot, & le sens parfait en » mettant le point au bas; ce qui est contre la » coutume des anciens, laquelle M. de Valois a » tâché de tappeler dans son *Eusèbe*: mais pour » le sens imparfait, il se sert de la virgule comme » tous les autres. L'interrogation se marque en » grec au contraire du latin; car au lieu qu'en » latin on met le Point & la Virgule dessus (?), » en grec on met le Point & la virgule en dessous, » ainsi (;)».

Vossius, dans sa petite *Grammaire latine* (p. 273), destine le Point à marquer les sens independants & absolus; & il veut, si les phrases sont courtes, qu'après le Point on ne mette pas de lettres capitales. L'auteur de la *Méthode latine* de Port-Royal adopte cette règle de Vossius, & cite les mêmes exemples que ce grammairien. C'etoit apparemment l'usage des littérateurs & des éditeurs de ces temps-là: mais on l'a entièrement abandonné; & il n'y a plus que les phrases interrogatives ou exclamatives dans le style coupé, après lesquelles on ne mette point de lettres capitales.

Lancelot a encore copié, dans le même ouvrage de Vossius, un principe faux suivant l'usage du point interrogatif: c'est que *si le sens va si loin que l'interrogation qui paroissoit au commencement vienne à s'alentir & à perdre sa force, on ne la marque plus;* ce sont les termes de Lancelot, qui cite ensuite le même exemple que Vossius. Pour moi, il me semble que la raison qu'ils allèguent pour supprimer le Point interrogatif, est au contraire un motif de plus pour le marquer: moins le tour ou la longueur de la phrase est propre à rendre sensible l'interrogation, plus il faut s'attacher au caractère qui la figure aux yeux; il fait dans l'écriture le même effet que le ton dans la prononciation. Le savant Louis Capel sentoit beaucoup mieux l'importance de ces secours oculaires pour l'intelligence des sens écrits, & il se plaint avec feu de l'inattention des Massorèthes, qui, en inventant la *Ponctuation* hebraïque, ont négligé d'y introduire des signes pour l'interrogation & pour l'exclamation. (*Lib. I, De Punctorum antiquitate*, cap. *xvji*, n°. 16.)

Finissons par une remarque que fait Masclef au sujet des livres hebreux, & que je généraliserai davantage; c'est qu'il seroit à souhaiter que, dans

quelque langue que fuſſent écrits les livres que l'on imprime aujourdhui, les éditeurs y introduiſiſſent le ſyſtême de *Ponctuation* qui eſt uſité dans nos langues vivantes de l'Europe. Outre que l'on diminueroit par là le danger des mépriſes, ce ſyſtême fournit abondamment à toutes les diſtinctions poſſibles des ſens, ſurtout en ajoutant, aux ſix caractères dont il a été queſtion dans cet article, le ſigne de la Parenthèſe, les trois Points ſuſpenſifs, les Guillemets, & les Alinéas. *Voyez* PARENTHÈSE, POINT, GUILLEMET, ALINÉA.

(P Afin de mettre ſous les ieux du lecteur un exemple complet de tout le ſyſtême des *Ponctuations*, depuis la Virgule juſques & compris les Alinéas, je vas tranſcrire ici, d'après les règles preſcrites, un morceau tiré d'un ſermon ſur le reſpect humain.

Je ſais (c'eſt Maſſillon qui parle) *qu'il eſt des bienſéances inévitables, que la piété la plus attentive ne peut refuſer aux uſages; que la Charité eſt prudente & prend différentes formes; qu'il faut ſavoir quelquefois être foible avec les foibles; & qu'il y a ſouvent de la vertu & du mérite à ſavoir être à propos, pour ainſi dire, moins vertueux & moins parfait: mais je dis, que tout ménagement qui ne tend qu'à perſuader au monde que nous approuvons encore ſes abus & ſes maximes, & qu'à nous mettre à couvert de la réputation de ſerviteurs de J. C. comme d'un titre de honte & d'infamie, eſt une diſſimulation criminelle, injurieuſe à la majeſté de la Religion, & moins digne d'excuſe que le déréglement ouvert & déclaré.*

Car je ne vous dis pas, que c'eſt un outrage que vous faites à la grandeur du Dieu que toutes les créatures adorent. Quoi! vous ne le reconnoîtriez pour votre Dieu qu'en cachette? vous affecteriez de le méconnoître devant les hommes? il ne ſeroit plus que votre divinité ſecrète, tandis que le monde auroit vos hommages & votre culte public & déclaré? O Homme! le Dieu du ciel & de la terre ne ſeroit donc plus qu'un Dieu domeſtique; & le confondant avec les idoles, renfermées autrefois dans le foyer & dans l'enceinte de chaque famille, vous vous contenteriez, comme Rachel, de le cacher dans votre tente & de l'adorer à l'inſu de vos frères!

Je ne vous dis pas, que c'eſt même une ingratitude envers la Grâce qui vous éclaire, qui vous touche, qui vous dégoûte du monde & des paſſions. Quoi! vous auriez honte d'être choiſi de Dieu comme un vaſe de miſéricorde? d'être diſcerné de tant de pécheurs, qui périſſent tous les jours à vos ieux en ſe laiſſant emporter aux charmes des ſens & des plaiſirs? vous auriez honte d'être l'objet de la clémence & de la bonté divine? vous rougiriez des faveurs du Ciel? & le bienfait qui a guéri votre âme de ſes plaies vous ſeroit plus de confuſion, que ne vous en feſoit autrefois l'infamie de vos plaies mêmes? O Homme! un bon cœur rougit-il d'aimer ſon bienfaiteur? & eſt-ce ainſi que vous reconnoiſſez le don de Dieu, en vous feſant même une honte de l'avoir reçu?

Je ne vous dis pas, que c'eſt une feinte, indigne même d'un cœur noble & généreux. Car ſi vous êtes touché de la vertu & de la juſtice, pourquoi trahir là-deſſus vos ſentiments? pourquoi diſſimuler lâchement ce que vous êtes? pourquoi devenir en quelque ſorte un impoſteur public? Une âme née avec quelque élévation ſait-elle ainſi ſe contrefaire? Si vous êtes ami de Jéſus-Chriſt, pourquoi vous en cachez-vous? Quand même nous vivrions encore dans ces ſiècles infortunés où on le regardoit comme un ſéducteur, & où les rois & les magiſtrats étoient ſoulevés contre lui & contre ſon culte; il ſeroit ſi beau d'avoir le courage de ſe déclarer pour un ami perſécuté & abandonné, il y auroit tant de baſſeſſe à le déſavouer en public: & ici où vous ne riſquez rien, vous feignez de n'être point à lui! La généroſité toute ſeule ne ſouffre-t-elle pas de cette duplicité? O Homme! vous vous piquez ailleurs de tant de grandeur d'âme, & de ſoutenir, par un procédé noble, franc, généreux, toutes vos démarches; & dans la Religion vous êtes plus faux, plus foible, plus lâche que la plus vile populace!

Enfin je n'ajoûte pas, que c'eſt un ſcandale même, & une occaſion d'erreur que vous préparez à vos frères: car ces exemples de ménagement entre le monde & Jéſus-Chriſt deviennent plus dangereux, que les exemples mêmes d'une diſſolution déclarée. En effet, la vie licencieuſe d'un pécheur lui attire plus de cenſeurs de ſa conduite, que d'imitateurs de ſes excès; mais les plaiſirs & les abus du monde, autoriſés par une vie d'ailleurs régulière & mêlée même d'actions pieuſes, forment une ſéduction preſque inévitable. Plus vous évitez les grands déſordres, en vous permettant d'un autre côté tous les amuſements & tous les abus que le monde autoriſe: plus vous devenez dangereux à vos frères; plus vous leur perſuadez que le monde n'eſt pas ſi incompatible qu'on le penſe avec le ſalut; plus vous nous préparez des auditeurs incrédules & prévenus, lorſque nous annonçons qu'on ne peut ſervir deux maîtres; plus enfin vous multipliez dans l'Egliſe les fauſſes pénitences, en devenant le modèle de mille pécheurs touchés, qui ne ſe figurent dans la vertu rien au delà de ce que vous faites, & qui auroient pouſſé plus loin la grâce de leur converſion, ſi votre lâcheté ne les avoit portés à croire, que tout ce qu'ils voient de plus dans les autres eſt outré & exceſſif, & que vous ſeul ſavez éviter l'indiſcrétion, vous en tenir à l'eſſentiel, & être homme de bien comme il faut l'être dans le monde. O Homme! encore une fois, n'étoit-ce pas aſſez que vos déſor-

ments eussent été autrefois un sujet de scandale à vos frères ? faut-il encore qu'aujourd'hui vôtre fausse vertu leur devienne funeste ? (M. BEAUZÉE.)

PONCTUER, v. act. C'est observer les règles de la Ponctuation. On dit, Cette copie est belle, mais elle est mal *ponctuée*. On entend encore par *Ponctuer*, Désigner par un point. (*ANONYME.*)

PORTER APORTER, TRANSPORTER, EMPORTER. *Synonymes.*

Porter n'a précisément raport qu'à la charge du fardeau. *Aporter* renferme l'idée du fardeau, & celle du lieu où l'on le *porte*. *Transporter* a rapport non seulement au fardeau & au lieu où l'on doit le *porter*, mais encore à l'endroit d'où on le prend. *Emporter* enchérit par dessus toutes ces idées, en y aujoutant une attribution de proptiété à l'égard de la chose dont on se charge.

Nous faisons *porter* ce que, par foiblesse ou par bienséance, nous ne pouvons *porter* nous-mêmes. Nous ordonnons qu'on nous *aporte* ce que nous souhaitons avoir. Nous fesons *transporter* ce que nous voulons changer de place. Nous permettons d'*emporter* ce que nous laissons aux autres ou ce que nous leur donnons.

Les crocheteurs *portent* les fardeaux dont on les charge. Les domestiques *aportent* ce que leurs maitres les envoient chercher. Les voituriers *transportent* les marchandises que les commerçants envoient d'une ville dans une autre. Les voleurs *emportent* ce qu'ils ont pris.

Virgile a loué le pieux Énée d'avoir *porté* son père Anchise sus ses épaules, pour le sauver du sac de Troie. S. Luc nous aprend, que les premiers fidèles *aportoient* aux apôtres le prix des biens qu'ils vendoient. L'Histoire nous montre que la providence punit l'abus de l'autorité, en la *transportant* en d'autres mains. Si un de nos traducteurs avoit bien fait attention aux idées accessoires qui caractérisent les synonymes, il n'auroit pas dit que le malin Esprit *emporta* Jésus-Christ, au lieu de dire qu'il le *transporta*. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) PORTRAIT. s. m. Espèce particulière de Description, qui a pour objet la figure extérieure & le caractère intérieur de la personne reelle ou feinte que l'on se propose de faire connoître : ainsi, cette Description, pour être complète, réunit la Prosopographie & l'Éthopée. *Voyez* DESCRIPTION, PROSOPOGRAPHIE, ETHOPÉE.

Les *Portraits* d'imagination doivent toujours être vraisemblables ; & ceux d'après nature, avoir pour base le vérité. Les uns & les autres doivent être faits avec art & intelligence, mais avec force & vivacité : le goût doit choisir les traits & les raprocher avec finesse, pour ménager des contrastes tels que la nature les rassemble toujours, & qui servent à rendre plus saillants les traits principaux, comme les ombres dans un tableau font mieux sortir les objets éclairés. Choisissons quelques exemples.

Lucius - Catilina, nobili genere natus, fuit magnâ vi & animi & corporis, sed ingenio malo pravoque. Huic ab adolescentiâ bella intestina, cædes, rapinæ, discordia civilis, grata fuêre ; ibique juventutem suam exercuit. Corpus patiens inediæ, algoris, vigiliæ, supra quam cuiquam credibile est. Animus audax, subdolus, varius, cujuslibet rei simulator ac dissimulator, alieni appetens, sui profusus, ardens in cupiditatibus ; satis loquentiæ, sapientiæ parum. Vastus animus immoderata, incredibilia, nimis alta semper cupiebat.

Lucius - Catilina, forti d'une maison illustre, avoit une âme très-furte & un corps vigoureux, mais un caractère méchant & dépravé. Dès ses premières années, les dissensions intestines, les meurtres, le vols, la discorde civile, eurent pour lui des attraits ; & ce furent les exercices de sa jeunesse. Il est incroyable à quel point il supportoit la faim, le froid, & les veilles. C'etoit un homme hardi, artificieux, souple, capable de tout feindre & de tout dissimuler, avide du bien d'autrui, prodigue du sien, emporté dans ses passions, parlant avec assez de facilité, mais peu pourvu de jugement. Son génie vaste le portoit toujours à des choses excessives, incroyables, trop élevées. (*Sallust.* Catil. V.)

Ajoutez à ces premiers traits, qui sont de main de maitre, les chapitres XIV, XV, & XVI, qui sont la suite naturelle du Ve, & qui n'en sont separés que par une longue digression sur les révolutions des mœurs dans la république ; & vous aurez un *Portrait* achevé. Mais raprochez-en celui que fait Cicéron dans sa Harangue pour M. Cœlius (*v. vj.* n. 12, 13), cité dans l'article suivant ; & un autre fait de la même main, dans la II. Catilinaire (*jv. v.* n. 7, 8, 9) : non seulement vous aurez tout ce qui peut faire connoître ce fameux chef de conjuration ; mais vous pourrez encore comparer le faire de l'historien avec le faire de l'orateur, & juger de la difference des tons qu'exige celle des circonstances.

Personne n'ignore que les *Mémoires du cardinal de Retz* sont une galerie de tableaux, où l'on trouve les *Portraits* de tous les personnages distingués de son temps ; & plusieurs y sont en miniature. On peut les appeler *Portraits* historiques.

Il en est d'autres, qui ont l'air d'être historiques, mais qui sont purement de fiction ; tels sont beaucoup de *Portraits* admirables dont le *Télémaque* est rempli : c'est assez ici d'en avertir, sans en citer aucun exemple ; car qui liroit ce Diction-

Digitized by Google

naire, ſans avoir lu pluſieurs fois & ſans vouloir relire encore ce chef-d'œuvre de l'immortel Fénélon?

Un autre ouvrage également lu & digne de l'être c'eſt le livre des *Caractères* de la Bruyère: on y trouve beaucoup de *Portraits* finis, qu'on peut appeler allégoriques, parce que l'auteur a prétendu fixer davantage ſes maximes générales en les perſonnifiant. J'invite à lire ſpécialement les *Portraits* de *Giton* & de *Phédon*, qui terminent le ch. VI.

On trouve auſſi des *Portraits* intéreſſants & bien faits dans nos bons poètes: Boileau, Racine, Molière, Voltaire, en ſont pleins; & tout le monde les connoit. Je vais pourtant en donner deux exemples charmants; le premier eſt de Voltaire.

Être femme ſans jalouſie,
Et belle ſans coquetterie;
Bien juger ſans beaucoup ſavoir,
Et bien parler ſans le vouloir;
N'être haute ni familière,
N'avoir point d'inégalité;
C'eſt le *Portrait* de LA VALLIÈRE:
Il n'eſt ni fini ni flatté.

Le ſecond eſt le *Portrait* de madame de Rochefort, par M. le duc de Nivernois.

Senſible avec délicateſſe,
Et diſcrète ſans fauſſeté,
Elle ſait joindre la fineſſe
A l'aimable naïveté:
Sans caprice, humeur, ni folie,
Elle eſt jeune, vive, & jolie:
Elle reſpecte la raiſon,
Elle déteſte l'impoſture:
Trois ſyllabes forment ſon nom;
Et les trois Graces, ſa figure.

En général, on ne doit peindre que les perſonnages néceſſaires à connoître, & on doit les peindre à propos: les *Portraits* inutiles ſurchargent le diſcours, les *Portraits* mal placés le font grimacer. On ne reprochera aucun de ces défauts au *Portrait* de S. Athanaſe, par l'abbé de la Bletterie, dans l'*Hiſtoire de Jovien* (pages 128--133.)

Je finirai par une remarque de l'abbé de Beſplas (*Eſſais ſur l'Éloquence de la Chaire* (pag. 189--190.) « Ne laiſſons pas, dit-il, ignorer aux » orateurs, que le goût des tableaux ne ſauroit » appartenir au grand genre: ils ſont dans l'Élo» quence, ce que le *Portrait* eſt dans la Peinture; » je veux dire, qu'ils ſont dans la claſſe des talents » imitateurs, aſſervis aux bornes étroites des ſujets » qu'ils ont ſous les yeux. C'eſt aux peintres » d'hiſtoire que ſont réſervés les premiers hon» neurs, comme dans l'Eloquence aux orateurs qui » emploient le pathétique: eh pourquoi? parce » que ces derniers repréſentent la nature en mou» vement, les autres ne peignent que ſon repos ». (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PORTRAIT, ſ. m. *Belles-Lettres.* Deſcription de la figure ou du caractère d'une perſonne, quelquefois de l'une ou de l'autre. Lorſque c'eſt une eſpèce d'hommes que l'on peint, comme l'avare, le jaloux, l'hypocrite, la prude, la coquette; ce n'eſt plus un *Portrait*, c'eſt un caractère: & c'eſt là ce qui diſtingue la ſatire permiſe, de la ſatire qui ne l'eſt pas. La Bruyère fut accuſé d'avoir fait des *Portraits*. il n'avoit fait que des caractères; mais la malignité, en les appliquant & en calomniant le peintre, avoit deux plaiſirs à la fois. *Voyez* ALLUSION, SATIRE.

La Poéſie, l'Éloquence, & l'Hiſtoire ſont également ſuſceptibles de cette ſorte de peinture; il faut ſeulement obſerver que leur matière n'eſt pas la même.

J'ai déja dit qu'en Poéſie, & ſingulièrement dans le Poème héroïque, l'art de peindre eſt l'art d'eſquiſſer avec l'eſprit & de laiſſer à l'imagination le plaiſir d'achever l'ouvrage. De tous les poètes épiques, l'Arioſte eſt le ſeul qui ſe ſoit amuſé à finir un *Portrait*, celui de la beauté d'Alcide: le ton libre & badin de ſon Poème l'a permis. Mais ni Homère, ni Virgile, ni le Taſſe, n'ont peint la figure que par eſquiſſe & d'un trait rapide: l'intérêt dominant de l'action ne leur a pas laiſſé le loiſir de peindre en détail. *Voyez* ESQUISSE.

Dans des Poéſies dont le ſujet, moins vaſte, moins ſérieux, moins entraînant, permet au poète de s'égayer ou de ſe repoſer ſur un objet unique, un *Portrait* fini ſera placé s'il eſt intéreſſant.

Dans l'Élégie ou dans l'Eglogue, l'amant, occupé de ſa maîtreſſe, peut naturellement s'en retracer les charmes & n'en rien oublier. De même, lorſque la nature du Poème exige qu'un objet allégorique ſoit décrit, comme dans les Métamorphoſes, le poète ne ſauroit mieux faire que de rendre l'idée ſenſible aux yeux: alors peindre, c'eſt définir. Virgile aura dit en paſſant, *male ſuada fames*; Ovide décrira ce que n'a fait qu'indiquer Virgile,

Horrus erat crinis; cava lumina, pallor in ore, &c.

Ovide aura décrit l'Envie:

Pallor in ore ſedet, macies in corpore toto,
Nuſquam recta acies, livent rubigine dentes:
Pectora felle virent, lingua eſt ſuffuſa veneno;
Riſus abeſt, niſi quem viſi movere dolores, &c.

Voltaire, en paſſant, touchera quelques traits de ce même vice:

Là gît la ſombre Envie, à l'œil timide & louche,
Verſant ſur des lauriers les poiſons de ſa bouche;

Le jour bleſſe ſes ieux dans l'ombre étincelsats;
Triſte amante des morts, elle hait les vivants.

Il n'en eſt pas abſolument du caractère comme de la figure : s'il eſt curieux, intéreſſant, & d'une ſingularité rare ; le poète épique lui-même ſe donnera le ſoin de le développer.

Tel eſt, au ſecond livre de la *Pharſale* le *Portrait* du ſtoïcien dans la perſonne de Caton.

Hi mores, hæc duri immota Catonis
Secta fuit : ſervare modum, finemque tenere,
Naturamque ſequi, patriæque impendere vitam, &c.

Le genre où l'on eſt le plus ſouvent tenté de faire des *Portaits*, c'eſt le comique ; & c'eſt là juſtement qu'il faut en être le plus ſobre : rien de plus contraire à la vivacité du dialogue & de l'action. J'ai vu des temps où nos comédies étoient des galeries de *Portraits ;* & avec de l'eſprit, cela feſoit d'aſſez mauvaiſes comédies. Quand Molière a voulu prévenir les reproches des faux dévots, il a tracé, dans le premier acte du *Tartufe*, les deux caractères oppoſés de la dévotion & de l'hypocriſie : le ſujet, le motif, la circonſtance, en valoient la peine. Lorſqu'il a voulu, dans une ſcène où le Miſanthrope eſt en ſituation, irriter ſon humeur en le rendant témoin d'une converſation du monde, de celles où, ſelon l'uſage, on médit de tous les abſents, il a fait des *Portraits ;* & ceux-là ſont de main de maître : mais hors de là, c'eſt l'action qui peint ; & jamais, dans ſes comédies, les caractères annoncés ne ſont deſſinés en repos.

La Tragédie exige quelquefois & pour la vraiſſemblance & pour l'intérêt de l'action, des peintures de caractères ; & cela fait partie de l'expoſition : mais tout ce qui n'en eſt pas néceſſaire à l'intelligence des faits, tout ce qui n'a aucun trait à l'action préſentée, doit être exclu de ces peintures ; car tout ce qui eſt inutile eſt froid, fût-il d'ailleurs le plus beau du monde.

Dans tous les genres d'Éloquence, un *Portrait* peut être placé. Dans la louange & dans le blâme, rien de plus naturel. Dans la délibération, il importe encore plus de faire connoître les hommes, & par conſéquent de les peindre. Dans le plaidoyer, c'eſt auſſi très-ſouvent par les qualités perſonnelles qu'on peut juger de l'intention, de la vraiſemblance, & de la nature même de l'action, & du degré d'indulgence ou de rigueur qu'elle mérite. *Voyez* MOYENS, PATHÉTIQUE, PÉRORAISON, PREUVE : *&c.*

Or dans tous les cas où l'orateur a un grand intérêt de faire connoître une perſonne, il a droit de la peindre ; & plus le *Portrait* ſera fidèle, intéreſſant, important à la cauſe, plus il aura de beauté réelle : car la beauté, en fait d'Éloquence, n'eſt que la bonté combinée avec la force du moyen.

Enfin l'hiſtoire eſt, de tous les genres, celui auquel cette manière, de raſſembler les traits d'un caractère & de le deſſiner avec préciſion, ſemble être la plus propre & la plus familière. Mais dans l'Hiſtoire même, lorſqu'ils ſont trop fréquents, les *Portraits* nous ſont importuns. Vrais, ſinguliers, intéreſſants pour l'intelligence des faits, importants par le rôle qu'a joué la perſonne, frapants, & par leur reſſemblance, & par la force, la juſteſſe, l'originalité des traits qui les compoſent, ils font ſur nous l'impreſſion d'une vérité lumineuſe, qui répand au loin ſes rayons. Mais le *Portrait* d'un homme iſolé & dont le caractère n'eſt d'aucune influence, n'a lui-même aucun intérêt, & ne peut être dans l'Hiſtoire qu'un ornement poſtiche & vain, digne tout au plus d'amuſer une curioſité frivole, mais indigne d'un écrivain ſage, comme d'un lecteur ſérieux. La règle de l'un ſera donc de ne ſe donner la peine de peindre que les perſonnes qui, par leur caractère, leurs fonctions, leurs rapports avec les faits intéreſſants, peuvent donner envie à l'autre de les connoître & de les voir au naturel. Par là les *Portraits* ſeront rares, & ils ſe feront déſirer.

Je croirois même, & j'en ai pour exemples tous les meilleurs hiſtoriens, que, lorſque tout un caractère ſe dévelope dans l'action même, il eſt aſſez connu par elle, & qu'il eſt inutile d'en réſumer les traits.

Plutarque les a réunis, mais au moment du parallèle ; & c'eſt alors qu'il eſt indiſpenſable de raſſembler tous les raports.

Si cependant, à la fin d'un règne ou de la vie d'un homme, un court épilogue en rappelle les circonſtances les plus marquées, & le fait voir lui-même d'un coup-d'œil avec les traits de caractère, les variations, les contraſtes, les qualités diverſes ou oppoſées que les évènements ont fait paroître en lui ; ce ſera ſans doute un mérite & une grande beauté de plus. Tel eſt, dans Tacite, ce *Portrait* de Tibère à la fin de ſon règne : modèle effrayant, pour ne pas dire déſeſpérant, de préciſion, de force, & de clarté.

Morum quoque tempora illi diverſa : egregium vitâ famâque quoad privatus, vel in imperiis ſub Auguſto fuit ; occultum ac ſubdolum fingendis virtutibus, donec Germanicus ac Druſus ſuperfuere ; idem inter bona malaque mixtus, incolumi matre ; inteſtabilis ſævitiâ, ſed obtectis libidinibus, dum Sejanum dilexit timuitve ; poſtremo in ſcelera ſimul ac dedecora prorupit, poſtquam, remoto pudore & metu, ſuo tantum ingenio utebatur. (Annal. *VI.*)

Il eſt aiſé de concevoir pourquoi, dans des Mémoires particuliers, les *Portraits* ſont naturellement plus fréquents qu'ils ne doivent l'être dans l'Hiſtoire. Celle-ci n'a guère intérêt que de faire connoître l'homme public, & les évènements l'expoſent,

pesent ; au lieu que des Mémoires nous décèlent l'homme privé, & ne font qu'effleurer les actions publiques. Les Mémoires du cardinal de Retz sont le derrière de la toile du singulier spectacle de la Fronde ; & dans les *Portraits* qu'il nous trace des personnages principaux de cette scène héroï-comique, il nous fait voir souvent ce que l'action même ne nous en auroit point apris.

Par la même raison, lorsque dans l'Histoire un personnage a plus d'influence que d'aparence, qu'il agit plus au dedans qu'au dehors ; il est intéressant de décrire avec soin ce ressort intérieur & secret des évènements qu'on raconte. Ainsi, rien de plus nécessaire, de plus intéressant dans le récit du règne de Tibère, que le *Portrait* de Séjan.

Mox Tiberium variis artibus devinxit, adeo ut obscurum adversum alios, sibi uni incautum intectumque efficeret ; non tam solertiâ (quippe iisdem artibus victus est), quam deûm irâ in rem romanam, cujus pari exitio viguit ceciditque. Voilà le personnage ; voici son caractère. *Corpus illi laborum tolerans ; animus audax, sui obtegens ; in alios criminator ; juxta adulatio & superbia ; palam compositus pudor ; intus summa apiscendi libido, ejusque causâ, modo largitio & luxus, sæpiùs industria ac vigilantia, haud minùs noxiæ, quottens parando regno sumuntur.* (Annal. *IV.*)

Dans un historien éloquent (& presque tous les anciens l'étoient ; témoins Thucydide, Xénophon, Salluste, Tite-Live, & Tacite), la manière de peindre ne diffère de celle de l'orateur que par une précision & une vérité plus sévère : on va le voir par des exemples qui dédommageront un peu de la sécheresse de mes observations. Salluste peint Catilina.

Lucius Catilina, nobili genere natus, fuit magnâ vi & animi & corporis, sed ingenio malo pravoque. Huic ab adolescentiâ bella intestina, cædes, rapinæ, discordia civilis, grata fuêre ; ibique juventutem suam exercuit. Corpus patiens inediæ, algoris, vigiliæ, supra quam cuiquam credibile est. Animus audax, subdolus, varius, cujuslibet rei simulator ac dissimulator, alieni appetens, sui profusus, ardens in cupiditatibus ; satis loquentiæ, sapientiæ parum : vastus animus, immoderata, incredibilia, nimis alta semper cupiebat. (Catil. *V.*)

De ce caractère & de celui de César, Bossuet semble avoir formé le *Portrait* de Cromwel.

« Un homme, dit-il, s'est rencontré d'une pro-
» fondeur d'esprit incroyable : hypocrite raffiné
» autant qu'habile politique, capable de tout en-
» treprendre & de tout cacher, également actif
» & infatigable dans la paix & dans la guerre,
» qui ne laissoit rien à la fortune de ce qu'il pou-
» voit lui ôter par conseil & par prévoyance ; mais
» au reste si vigilant & si prêt à tout, qu'il n'a
» jamais manqué les occasions qu'elle lui a pré-
» sentées, enfin un de ces esprits remuants & au-
» dacieux qui semblent être nés pour changer
» le monde ».

Ici l'on voit le ton de l'Éloquence plus élevé que celui de l'Histoire.

Mais la différence est plus sensible encore dans le *Portrait* qu'a fait Cicéron de ce même Catilina, en justifiant Cœlius d'avoir été lié avec ce factieux : reproche important à détruire.

Studuit Catilinæ .... Cœlius : & multi hoc idem ex omni ordine atque ex omni ætate fecerunt. Habuit enim ille, sicut meminisse vos arbitror, permulta maximarum non expressa signa, sed adumbrata, virtutum : utebatur hominibus improbis multis, & quidem optimis se viris deditum esse simulabat : erant apud illum illecebræ libidinum multæ ; erant etiam industriæ quidam simulati ac laboris : flagrabant vitia libidinis apud illum ; vigebant etiam studia rei militaris. Neque ego unquam fuisse tale monstrum in terris ullum puto, tam ex contrariis diversisque inter se pugnantibus naturæ studiis cupiditatibusque conflatum. Quis clarioribus viris quondam tempore jucundior ? quis turpioribus conjundior ? Quis civis meliorum partium aliquando ? quis tetrior hostis huic civitati ? Quis in voluptatibus inquinatior ? quis in laboribus patientior, quis in rapacitate avarior ? quis in largitione effusior ? Illa vero, Judices, in illo homine mirabilia fuerunt : comprehendere multos amicitiâ ; tueri obsequio ; cum omnibus communicare quod habebat ; servire temporibus suorum omnium pecuniâ, gratiâ, labore corporis, scelere etiam, si opus esset, & audaciâ ; versare suam naturam, & regere ad tempus, atque huc & illuc torquere & flectere ; cum tristibus severè, cum remissis jucundè, cum senibus graviter, cum juventute comiter, cum facinorosis audaciter, cum libidinosis luxuriosè vivere. (Pro Cœl. *v*, *vj*.)

Que l'on raproche ce morceau de celui de Salluste ; & des deux côtés on aura un modèle de perfection, dans l'art de peindre en orateur & en historien.

Mais pour ceux qui n'entendent point la langue de Cicéron & de Salluste, voici, dans la nôtre, de grands exemples de l'un & de l'autre genre d'écrire. Le cardinal de Rets, dans ses Mémoires, fait ainsi les *Portraits* du grand Condé & de Turenne.

« M. le prince, né capitaine, ce qui n'est ja-
» mais arrivé qu'à lui, à César, & à Spinola (cela
» est-il bien vrai ?), a égalé le premier & a sur-
» passé le second. L'intrépidité est l'un des moindres
» traits de son caractère. La nature lui avoit faic
» l'esprit aussi grand que le cœur : la fortune, en
» le donnant à un siècle de guerre, a laissé au
» second toute son étendua ; la naissance, ou plus
» tôt l'éducation dans une maison trop attachée
» & soumise au Cabinet, a donné des bornes trop
» étroites au premier. On ne lui a pas inspiré

» d'assez bonne heure les grandes & générales » maximes .... Ce défaut a fait, qu'avec l'âme du » monde la moins méchante, il a fait des injus- » tices; qu'avec le cœur d'Alexandre, il n'a pas » été exempt, non plus que lui, de foiblesses; » qu'avec un esprit merveilleux, il est tombé dans » des imprudences.

» M. de Turenne a eu dès sa jeunesse toutes les » bonnes qualités, & il a aquis les grandes d'assez » bonne heure. Il ne lui en a manqué aucune que » celles dont il ne s'est point avisé. Il avoit pres- » que toutes les vertus comme naturelles, & il » n'a jamais eu le brillant d'aucune. On l'a cru » plus capable d'être à la tête d'une armée que » d'un parti; & je le crois aussi, parce qu'il n'étoit » pas naturellement entreprenant : mais toutefois » qui le sait ? Il a toujours eu en tout, comme » en son parler, de certaines obscurités, qui se » sont dévelopées que dans les occasions [illegible]ais » qui se sont toujours dévelopées à sa gloire ».

Voilà l'historien; voici l'orateur.

" Vit-on jamais en deux hommes, dit Bossuet, „ les mêmes vertus avec des caractères si divers, „ pour ne pas dire si contraires ? L'un paroît agir „ par des réflexions profondes; & l'autre, par de „ soudaines illuminations : celui-ci par conséquent „ plus vif, mais sans que son feu eût rien de pré- „ cipité; celui-là d'un air plus froid, sans avoir „ jamais rien de lent, plus hardi à faire qu'à „ parler, résolu & déterminé au dedans, lors même „ qu'il paroissoit embarrassé au dehors. L'un, dès „ qu'il paroît dans les armées, donne une haute „ idée de sa valeur, & fait attendre quelque chose „ d'extraordinaire; mais toutefois s'avance par „ ordre, & vient comme par degrés aux prodiges „ qui ont fini le cours de sa vie : l'autre, comme „ un homme inspiré, dès sa première bataille, „ s'égale aux maîtres les plus consommés. L'un, „ par de vifs & continuels efforts, emporte l'ad- „ miration du genre humain, & fait taire l'envie: „ l'autre jette d'abord une si vive lumière, qu'elle „ n'ôteroit l'attaquer. L'un enfin, par la profondeur „ de son génie & les incroyables ressources de son „ courage, s'élève au dessus des plus grands périls, „ & fait même profiter de toutes les infidélités de „ la fortune : l'autre, & par l'avantage d'une si „ haute naissance, & par ces grandes pensées „ que le Ciel envoie, & par une espèce d'instinct „ admirable dont les hommes ne connoissent „ pas le secret, semble né pour entraîner la for- „ tune dans ses desseins, & forcer les destinées, „ &c „.

Rien n'éblouit tant les lecteurs superficiels que les *Portraits* de fantaisie; rien ne décèle mieux l'ignorance de l'écrivain aux yeux de l'homme instruit & clairvoyant. Sans même consulter les faits & avoir présent le modèle, un lecteur judicieux distingue un *Portrait* qui ressemble d'un *Portrait* vague & imaginaire. Par exemple, lorsque le cardinal de Retz dit de madame de Longueville : « Elle „ avoit une langueur dans ses manières, qui tou- „ choit plus que le brillant de celles même qui „ étoient plus belles; elle en avoit une, même dans „ l'esprit, qui avoit ses charmes, parce qu'elle avoit „ des réveils lumineux & surprenants. Elle eût eu peu „ de défauts, si la galanterie ne lui en eût donné „ beaucoup. Comme sa passion l'obligea de ne „ mettre sa politique qu'en second dans sa con- „ duite; héroïne d'un grand parti, elle en devint „ l'aventurière „ ; lorsqu'il dit de madame de Chevreuse : " Si le prieur des Chartreux lui eût „ plu, elle eût été solitaire de bonne foi „ ; lorsqu'il dit du président Molé : " Il jugeoit des ac- „ tions par les hommes, presque jamais des hom- „ mes par les actions „ ; lorsqu'il dit de M. d'Elbœuf : " il a été le premier prince que la pauvreté „ ait avili... la commodité ne le releva point ; & „ s'il fût parvenu jusqu'à la richesse, on l'eût envié „ comme un partisan, tant la gueuserie lui étoit „ propre & faite pour lui „ : on voit que tout cela ressemble, parce qu'il y a je ne sais quoi d'origi- nal & de naturel, qu'il faut que le peintre ait réellement vu & qu'il n'a point imaginé.

Mais lorsque le même écrivain trace le *Portrait* de la régente, il s'étudie à la nuancer avec une finesse si recherchée, si minutieuse, si artificielle, que l'air de vérité n'y est plus : toutes ces antithèses graduées ne sont plus rien que du bel-esprit & du faux bel-esprit. (*M. MARMONTEL*).

*POSITIF, IVE, adj. *Grammaire*. Ce terme, dans l'usage ordinaire, est opposé à l'adjectif *Négatif*, & veut dire, *Qui suppose l'existence ou la réalité* ou *Qui énonce la réalité* ; au lieu que le mot *Négatif* sert à détruire la supposition d'existence ou de réalité : c'est conformément à cette acception que les mots ἴσος, *æqualis*, *égal*, sont *positifs*; au lieu que les mots ἄνισος, *inæqualis*, *inégal*, sont *négatifs*. *Voyez* NEGATION.

Mais les grammairiens font encore usage de ce terme *Positif* dans un autre sens, qui diffère du sens primitif que l'on vient de voir, en ce qu'il exclut l'idée de comparaison, d'augmentation, & de diminution actuelle; dans cette nouvelle acception, le mot *Positif* est opposé à ceux de *Comparatif* & de *Superlatif*. C'est donc ainsi qu'il faut entendre ce que l'on dit, en Grammaire, de certains adjectifs & de certains adverbes, qu'ils sont susceptibles de différents degrés de comparaison, savoir, le *Positif*, le *Comparatif*, & le *Superlatif*.

Le degré *positif*, que d'ordinaire on nomme simplement le *Positif*, c'est la signification primitive & fondamentale de l'adjectif ou de l'adverbe,

ſans aucun raport au plus ni au moins dont elle eſt ſuſceptible; comme quand on dit, Un *bon* livre, des meubles *magnifiques*, un *profond* ſilence, les hommes *courageux*, écrire *bien*, meublé *magnifiquement*, méditer *profondément*, combattre *courageuſement*.

Puiſque le *Poſitif* eſt un des degrés dont eſt ſuſceptible la ſignification de certains adjectifs & de certains adverbes, & que ce degré exclut toute idée de comparaiſon, d'augmentation, ou de diminution actuelle; il eſt évident qu'il ne doit pas être cenſé ni appelé un *degré de comparaiſon*; que cette dénomination, pour me ſervir des termes de l'Ecole, eſt *de falſo ſupponente*; & qu'au lieu de dire *des degrés de comparaiſon*, il ſeroit plus vrai & plus raiſonnable de dire *des degrés de ſignification*. Au reſte, on peut voir, au *mot* SUPERLATIF, un examen plus approfondi de la doctrine des grammairiens ſur ces degrés, dont du Marſais a à peine donné une idée légère & très-imparfaite au *mot* DEGRES *de comparaiſon ou de ſignification*.

(†) J'ai encore étendu l'uſage du mot *Poſitif* en deux circonſtances, où la nomenclature grammaticale m'a paru inſuffiſante pour empêcher qu'on ne confondît les idées, qu'il étoit néceſſaire de bien caractériſer par des dénominations propres.

1°. Dans mon ſyſtême des Articles (*Voyez* ARTICLE), je diviſe en deux claſſes ceux que j'appelle *univerſels*, parce qu'ils déſignent la totalité des individus; & ces deux claſſes ſont les *poſitifs*, & les *négatifs*. J'appelle les premiers *poſitifs*, parce qu'ils ne ſuppoſent point la négation, quoiqu'ils ne l'excluent pas: tels ſont *tout* ou *toute*, *tous* ou *toutes*, qui eſt collectif; & *chaque*, qui eſt diſtributif.

Cet emploi du terme de *Poſitif* eſt analogue au premier ſens que j'ai indiqué au commencement de cet article, & eſt également oppoſé au terme de *Négatif*.

2°. Dans le ſecond ſens, on l'oppoſe au terme de *Comparatif*; & c'eſt dans ce ſens que je l'ai introduit dans la nomenclature de mon ſyſtême des Temps du verbe. *Voyez* TEMPS.

Nos Prétérits françois ſont tous des Temps compoſés du ſupin ou du participe paſſif du verbe conjugué, & d'un ou de deux auxiliaires: la néceſſité de diſtinguer les Temps qui ne prennent qu'un auxiliaire, de ceux qui en prennent deux, m'a déterminé à donner aux premiers la dénomination de *poſitifs*, & aux derniers celle de *comparatifs*. L'antériorité, qui caractériſe tous les Prétérits, eſt *poſitivement* indiquée par le verbe auxiliaire; & quand il eſt unique, l'antériorité eſt *poſitive*: s'il ſe trouve un ſecond auxiliaire, il déſigne une ſeconde antériorité acceſſoire, combinée & miſe en *comparaiſon* avec l'antériorité fondamentale; cette ſeconde antériorité eſt *comparative*. Ainſi, *j'ai chanté*, *j'avois chanté*, *j'eus chanté*, *j'aurai chanté*, ſont des Prétérits *poſitifs*; mais *j'ai eu chanté*, *j'avois eu chanté*, *j'eus eu chanté*, *j'aurai eu chanté*, ſont des Prétérits *comparatifs*.) (*M. BEAUZÉE.*)

POSSESSIF, VE, *Grammaire.* Adjectif uſité en Grammaire pour qualifier certains mots que l'on regarde communément comme une ſorte de pronoms, mais qui ſont en effet une ſorte d'adjectifs diſtingués des autres par l'idée préciſe d'une dépendance relative à l'une des trois perſonnes.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la première perſonne du ſingulier, ſont *mon*, *ma*, *mes*; *mienne*, *miens*, *miennes*: ceux qui ſe raportent à la première perſonne du pluriel, ſont *notre*, *nos*; *nôtre*, *nôtres*.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la ſeconde perſonne du ſingulier, ſont *ton*, *ta*, *tes*; *tien*, *tienne*, *tiens*, *tiennes*: ceux qui ſe raportent à la ſeconde perſonne du pluriel, ſont *votre*, *vos*; *vôtre*, *vôtres*.

Les adjectifs *poſſeſſifs* qui ſe raportent à la troiſième perſonne du ſingulier, ſont *ſon*, *ſa*, *ſes*; *ſien*, *ſienne*, *ſiens*, *ſiennes*: ceux qui ſe raportent à la troiſième perſonne du pluriel, ſont *leur*, *leurs*.

Sur cette première diviſion des adjectifs *poſſeſſifs*, il faut remarquer que chacun d'eux a des terminaiſons relatives à tous les nombres, quoique la dépendance qu'ils expriment ſoit relative à une perſonne d'un ſeul nombre. Ainſi, *mon livre*, veut dire *le livre* (au ſingulier) *qui apartient à moi* (parcillement au ſingulier); *mes livres*, c'eſt à dire, *les livres* (au pluriel) *qui apartiennent à moi*, (au ſingulier): *notre livre* ſignifie *le livre* (au ſingulier) *qui apartient à nous* (au pluriel); *nos livres*, c'eſt la même choſe que *les livres* (au pluriel) *qui apartiennent à nous* (pareillement au pluriel). C'eſt que la quotité des êtres qualifiés par l'idée préciſe de la dépendance, eſt toute différente de la quotité des perſonnes auxquelles eſt relative cette dépendance.

Dans la plupart des langues, il n'y a qu'un adjectif *poſſeſſif* pour chacune des trois perſonnes du ſingulier, & un pour chacune des trois perſonnes du pluriel. Mais en françois, nous en avons de deux ſortes pour chaque perſonne: l'un, qui ne s'emploie jamais qu'avant un nom, & qui exclut toute autre article; l'autre, qui eſt toujours précédé de l'un des articles *le*, *la*, *les*; & qui n'eſt jamais accompagné d'aucun nom, mais qui eſt toujours en concordance avec un nom déja exprimé auquel il ſe raporte. C'eſt la même choſe dans la langue allemande.

Les *Poſſeſſifs* de la première eſpèce ſont *mon*, *ma*, *mes*, pour la première perſonne du ſingulier; *notre*, *nos*, pour la première du pluriel: *ton*, *ta*, *tes*, pour la ſeconde perſonne du ſingulier; *votre*, *vos*, pour la ſeconde perſonne du pluriel: *ſon*, *ſa*, *ſes*, pour la troiſième du ſingulier; & *leur*, *leurs*, pour la troiſième du pluriel.

Les *Poſſeſſifs* de la ſeconde eſpèce ſont *le mien*, *la mienne*, *les miens*, *les miennes*, pour la première perſonne du ſingulier ; *le nôtre*, *la nôtre*, *les nôtres*, pour la première perſonne du pluriel : *le tien*, *la tienne*, *les tiens*, *les tiennes*, pour la ſeconde perſonne du ſingulier ; *le vôtre*, *la vôtre*, *les vôtres*, pour la ſeconde du pluriel : *le ſien*, *la ſienne*, *les ſiens*, *les ſiennes*, pour la troiſième perſonne du ſingulier ; & *le leur*, *la leur*, *les leurs*, pour la troiſième du pluriel.

L'exacte différence qu'il y a entre les deux eſpèces, c'eſt que les *Poſſeſſifs* de la première eſpèce me paroiſſent renfermer dans leur ſignification celle des *Poſſeſſifs* de la ſeconde & celle de l'article ; en ſorte que *mon* ſignifie *le mien*, *ton* ſignifie *le tien*, *ſon* ſignifie *le ſien*, *nos* ſignifie *les nôtres*, &c. *Mon livre*, ſelon cette explication, veut donc dire *le mien livre* ou *le livre mien* ; *nos livres* c'eſt *les livres nôtres*, &c : & c'eſt ainſi que parlent les italiens, *il mio libro*, *i noſtri libri* ; ou bien, *il libro mio*, *i libri noſtri*. « On diſoit autre» fois, comme le diſent & l'écrivent encore au» jourdhui ceux qui n'ont pas ſoin de la pureté du » langage, *un mien frère*, *une tienne ſœur*, *un » ſien ami* ». (Vaugelas, *Rem.* 338. Cette obſervation eſt fondamentale, pour rendre raiſon des différents uſages des deux ſortes d'adjectifs.

1°. Ce principe explique à merveille ce que Vaugelas a dit (*Rem.* 513), qu'il faut répéter le.... *poſſeſſif* de la première eſpèce, comme on répète l'article, & aux mêmes endroits où l'on répéteroit l'article : par exemple, on dit *le père & la mère*, & non pas *les père & mère* ; & il faut dire de même *ſon père & ſa mère*, & non pas *ſes père & mère* ; ce qui eſt, ſelon Chapelain, du ſtyle de Pratique, & ſelon Vaugelas, une des plus mauvaiſes façons de parler qu'il y ait dans toute notre langue. On dit auſſi, *les plus beaux & les plus magnifiques habits*, ou *les plus beaux & plus magnifiques habits*, ſans répéter l'article au ſecond adjectif ; & l'on doit dire de même, *ſes plus beaux & ſes plus magnifiques habits*, ou *ſes plus beaux & plus magnifiques habits*, ſelon la même règle. Cette identité de pratique n'a rien de ſurprenant, puiſque les adjectifs *poſſeſſifs* dont il eſt ici queſtion ne ſont autre choſe, que l'article même auquel on a ajouté l'idée acceſſoire de dépendance relativement à l'une des trois perſonnes.

2°. C'eſt pour cela auſſi que cette ſorte d'adjectif *poſſeſſif* exclut abſolument l'article, quand il ſe trouve lui-même avant le nom ; ce ſeroit une véritable Périſſologie, puiſque l'adjectif *poſſeſſif* comprend l'article dans ſa ſignification.

3°. On explique encore par là pourquoi ces *Poſſeſſifs* opèrent le même effet que l'article pour la formation du ſuperlatif ; ainſi, *ma plus grande paſſion*, *vos meilleurs amis*, *leur moindre ſoucі*, ſont des expreſſions où les adjectifs ſont au même degré que dans celles-ci, *la plus grande paſſion*, *les meilleurs amis*, *le moindre ſoucі* : c'eſt que l'article qui ſert à élever l'adjectif au degré ſuperlatif, eſt réellement renfermé dans la ſignification des adjectifs *poſſeſſifs*, *mon*, *ton*, *ſon*, &c.

C'eſt apparemment pour donner à la phraſe plus de vivacité & conſéquemment plus de vérité, que l'uſage a autoriſé la contraction de l'article avec le *Poſſeſſif*, dans les cas où le nom eſt exprimé ; & c'eſt pour les intérêts de la clarté, que, quand on ne veut pas répéter inutilement un nom déja exprimé, on exprime chacun à part l'article & le *Poſſeſſif* pur, afin que l'énonciation diſtincte de l'article réveille plus sûrement l'idée du nom dont il y a ellipſe, & qui eſt annoncé par l'article.

Preſque tous les grammairiens regardent comme des pronoms les adjectifs *poſſeſſifs* de l'une & de l'autre eſpèce ; & voici l'origine de cette erreur. Ils regardent les noms comme un genre qui comprend les ſubſtantifs & les adjectifs ; & ils obſervent qu'il ſe fait des adjectifs de certains noms qui ſignifient des ſubſtances, comme de *terre*, *terreſtre* : ainſi, *meus* eſt formé de *mei*, qui eſt le génitif du pronom *ego* ; *tuus* de *tui*, génitif de *tu*, &c. Or, dans le ſyſtême de ces grammairiens, le ſubſtantif primitif & l'adjectif qui en eſt dérivé, ſont également des noms : & ils en concluent que *ego* & *meus*, *tu* & *tuus*, &c, ſont & doivent être également des pronoms. D'ailleurs ces adjectifs *poſſeſſifs* doivent être mis au rang des pronoms, ſelon Reſtaut (*chap.* v, *art.* 3), parce qu'ils tiennent la place des pronoms perſonnels ou des noms au génitif : ainſi, *mon ouvrage*, *notre devoir*, *ton habit*, *votre maître*, *ſon cheval*, en parlant de Pierre, *leur roi*, en parlant de françois, ſignifient *l'ouvrage de moi*, *le devoir de vous*, *l'habit de toi*, *le maître de vous*, *le cheval de lui* ou *de Pierre*, *le roi d'eux* ou *des françois*.

Par raport au premier raiſonnement, le principe en eſt abſolument faux ; & l'on peut voir, au *mot* SUBSTANTIF, que ce que l'on appelle communément le *Subſtantif* & l'*Adjectif* ſont des parties d'oraiſon eſſenciellement différentes. J'ajoûte qu'il eſt évident que *bonus*, *tuus*, *ſcribendus*, & *anterior*, ont une même manière de ſignifier, de ſe décliner, de s'accorder en genre, en nombre, & en cas avec un ſujet déterminé ; & que la nature des mots devant dépendre de la nature & de l'analogie de leur ſervice, on doit regarder ceux-ci comme étant à cet égard de la même eſpèce. Si on veut regarder *tuus* comme pronom parce qu'il eſt dérivé d'un pronom, c'eſt une abſurdité manifeſte, & rejetée ailleurs par ceux même qui la propoſent ici, puiſqu'ils n'ôſent dire qu'*anterior* ſoit une prépoſition, quoiqu'il ſoit dérivé de la prépoſition *ante*. Les racines génératrices des mots ſervent à en fixer l'idée individuelle ; mais l'idée ſpécifique, qui les place dans une claſſe ou dans une autre, dépend abſolument & uniquement de

la manière de ſignifier qui eſt commune à tous les mots de la même claſſe. *Voyez* MOT.

Quand au principe prétendu raiſonné de Reſtaut, j'y trouve deux vices conſidérables. Premièrement, il ſuppoſe que la nature du pronom conſiſte à tenir la place du nom ; & c'eſt une erreur que je crois ſolidement détruite ailleurs. *Voyez* PRONOM. En ſecond lieu, l'application qu'en fait ici ce grammairien doit être très-ſuſpecte d'abus, puiſqu'il en peut ſortir des conſéquences que cet auteur ſans doute ne voudroit pas admettre. *Regius*, *humanus*, *Evandrius*, &c, ſignifient certainement *regis*, *hominis*, *Evandri* ; Reſtaut concluroit-il que ces adjectifs ſont des pronoms ?

Tous les grammairiens françois & allemands reconnoiſſent dans leurs langues les deux claſſes de *Poſſeſſifs* que j'ai diſtinguées dès le commencement ; mais c'eſt ſous des dénominations différentes.

Nos grammairiens appellent *mon*, *ton*, *ſon*, & leurs ſemblables, *Poſſeſſifs* abſolus ; & ils regardent *le mien*, *le tien*, *le ſien*, &c. comme des *Poſſeſſifs* relatifs. Ceux-ci ſont nommés *relatifs*, parce que, n'étant pas joints avec leur ſubſtantif, dit Reſtaut, ils le ſuppoſent énoncé auparavant, & y ont relation : mais perſonne ne dit pourquoi on appelle *abſolus* les *Poſſeſſifs* de la première eſpèce ; & l'abbé Regnier paroit avoir voulu éviter cette dénomination, en les nommant ſimplement *non-relatifs*. Le mot de *Relatif* eſt un terme dont il ſemble qu'on ne connoiſſe pas aſſez la valeur, puiſqu'on en abuſe ſi ſouvent. Tout adjectif eſt eſſentiellement relatif au ſujet déterminé auquel on l'applique, ſoit que ce ſujet ſoit poſitivement exprimé par un nom ou par un pronom, ſoit que l'ellipſe l'ait fait diſparoître & qu'il faille le retrouver dans ce qui précède : ainſi, les deux eſpèces de *poſſeſſifs* ſont également relatives, & la diſtinction de nos grammairiens eſt mal caractériſée.

Les grammairiens allemands ont apparemment voulu éviter ce défaut : Gottſched appelle *conjonctifs* les *Poſſeſſifs* de la première eſpèce, *mon*, *ton*, *ſon*, &c ; & il nomme *abſolus* ceux de la ſeconde, *le mien*, *le tien*, *le ſien*, &c. Les premiers ſont nommés *conjonctifs*, parce qu'ils ſont toujours unis avec le nom auquel ils ſe raportent ; les autres ſont appelés *abſolus*, parce qu'ils ſont employés ſeuls & ſans le nom auquel ils ont raport. Voilà comment les différentes manières de voir une même choſe amènent des dénominations différentes & même oppoſées. La Touche, qui a compoſé l'*Art de bien parler françois*, a adopté cette ſeconde manière de diſtinguer les *Poſſeſſifs*.

Avec un peu plus de juſteſſe que la première, je ne crois pourtant pas qu'elle doive faire plus de fortune. Les termes techniques de Grammaire ne doivent pas être fondés ſur des ſervices accidentels, qui peuvent changer au gré de l'uſage ; la nomenclature des ſciences & des arts doit être immuable comme les natures dont elle eſt chargée de réveiller les idées, parce qu'elle doit en effet exprimer la nature intrinsèque, & non les accidents des choſes. Or il eſt évident que *mien*, *tien*, *ſien*, &c. ne ſont abſolus, au ſens des grammairiens allemands, que dans l'uſage préſent de leur langue & de la nôtre ; & que ces mêmes mots étoient conjonctifs, lorſqu'il étoit permis de dire *un mien frère*, *un ſien livre*, comme les italiens diſent encore, *il mio fratello*, *il ſuo libro*.

Duclos, qui apparemment a ſenti le vice des deux nomenclatures dont je viens de parler, a pris un autre parti. « *Mon*, *ton*, *ſon*, ne ſont point „ des pronoms, dit-il (*Rem.* ſur le *chap.* viij de la *II. part.* de la *Grammaire générale*), „ puiſ„ qu'ils ne ſe mettent pas à la place des noms, „ mais avec les noms mêmes : ce ſont des adjectifs „ *poſſeſſifs*. *Le mien*, *le tien*, *le ſien*, ſont de „ vrais pronoms „. Ce ſavant académicien juge que ces mots ſe mettent au lieu du nom qui n'eſt point exprimé : mais, comme je l'ai dit, ce n'eſt point là le caractère diſtinctif des pronoms ; & d'ailleurs les adjectifs *mien*, *tien*, *ſien*, &c, ne ſe mettent pas au lieu du nom. On les emploie ſans nom à la vérité : mais ils ont à un nom une relation marquée qui les aſſujettit aux loix de la concordance, comme tous les autres adjectifs ; & l'article qui les accompagne néceſſairement, eſt la marque la plus aſſûrée qu'il y a alors ellipſe d'un nom appellatif, la ſeule eſpèce de mot qui puiſſe recevoir la détermination qui eſt indiquée par l'article.

C'eſt donc la différence que j'ai obſervée entre les deux eſpèces de *Poſſeſſifs*, qui doit fonder celle des dénominations diſtinctives de ces eſpèces. *Mon*, *ton*, *ſon*, &c, ſont des *articles poſſeſſifs*, puiſqu'ils renferment en effet dans leur ſignification celle de l'article & celle d'une dépendance relative à quelqu'une des trois perſonnes du ſingulier ou du pluriel ; que d'ailleurs ils ſont, avec les noms qu'ils accompagnent, l'office de l'article, qu'on ne peut plus énoncer ſans tomber dans le vice de la Périſſologie. *Mien*, *tien*, *ſien*, &c, ſont de purs adjectifs *poſſeſſifs*, puiſqu'ils ne ſervent qu'à qualifier le ſujet auquel ils ont raport, par l'idée d'une dépendance relative à quelqu'une des trois perſonnes du ſingulier ou du pluriel.

Content d'avoir examiné la nature des adjectifs *poſſeſſifs*, ce qui eſt véritablement de l'objet de l'Encyclopédie, je ne m'arrêterai point ici à détailler les différents uſages de ces adjectifs par raport à notre langue ; c'eſt à nos Grammaires françoiſes à diſcuter ces lois accidentelles de l'uſage. Mais je m'arrêterai à deux points particuliers, dont l'un concerne notre langue ; & l'autre, la langue allemande.

L'examen du premier point peut ſervir à faire voir combien il eſt aiſé de ſe méprendre dans les déciſions grammaticales, & combien il faut être

Digitized by Google

attentif pour ne pas tomber dans l'erreur ſur ces matières. " Pluſieurs ne peuvent comprendre, dit „ Vaugelas (*Rem.* 320), comment ces..... „ *Poſſeſſifs* (*mon*, *ton*, *ſon*), qui ſont maſculins, „ ne laiſſent pas de ſe joindre avec les noms feminins qui commencent par une voyelle (ou par „ un *h* muet) . . . Quelques-uns croient qu'ils „ ſont du genre commun, ſervant toujours au maſculin, & quelquefois au féminin, c'eſt-à-dire, „ à tous les mots féminins qui commencent par „ une voyelle (ou par un *h* muet), afin d'éviter la „ cacophonie que feroient les voyelles..... „ D'autres ſoutiennent que ces pronoms ſont toujours maſculins; mais qu'à cauſe de la cacophonie on ne laiſſe pas de les joindre avec les „ féminins qui commencent par une voyelle (ou „ par un *h* muet), tout de même, diſent-ils, „ que les eſpagnols qui ſe ſervent de l'article maſculin *el* pour mettre devant les noms féminins „ commençant par une voyelle, diſant *el alma*, „ & non pas *la alma*. De quelque façon qu'il ſe „ faſſe, il ſuffit de ſavoir qu'il ſe fait ainſi; & il „ n'importe guère, ou point du tout, que ce ſoit „ plus tôt d'une manière que de l'autre „.

Cela peut n'être en effet d'aucune importance, s'il ne s'agit que de connoître l'uſage de la langue & de s'y conformer : mais cela ne peut être indifférent à la Philoſophie, ſi ce n'eſt à la Philoſophique ſeptique, qui aime à douter de tout. Thomas Corneille crut apparemment qu'une deciſion valoit mieux que l'incertitude; & il décide, dans ſa Note ſur cette Remarque, que cet uſage de notre langue n'autoriſe pas à dire que *mon*, *ton*, *ſon*, ſont du genre commun. " Je ne puis „ comprendre, dit l'abbé Girard à ce ſujet (*tom.* 1, *Diſcours* vij, *pag.* 376) „ par quel goût, encore „ moins par quelle raiſon, un de nos puriſtes veut „ que *mon*, *ton*, *ſon* ne puiſſent être feminins, „ & qu'ils ſont toujours maſculins, même en qualifiant des ſubſtantifs feminins. Il dit que la vraie „ raiſon qui les fait employer dans ces occaſions, „ eſt pour éviter la cacophonie : j'en conviens; „ mais cette raiſon n'empêche pas qu'ils n'y ſoient „ employés au feminin : bien loin de cela, c'eſt „ elle qui a déterminé l'uſage à les rendre ſuſceptibles de ce genre. Quel inconvénient y a-t-il „ à les regarder comme propres aux deux, ainſi „ que leur pluriel? Quoi! on aimera mieux confondre & bouleverſer ce que la Syntaxe a de „ plus conſtant, que de convenir d'une choſe dont „ la preuve eſt dans l'évidence du fait? Voilà où „ conduit la méthode de ſuppoſer des maximes & „ des règles indépendantes de l'uſage, & de ne „ point chercher à connoître les mots par la nature „ de leur emploi „. L'opinion de l'abbé Girard, & la conſéquence qu'il en tire contre la méthode trop ordinaire des grammairiens, me paroiſſent également plauſibles; & je révoque volontiers & ſans détour ce que je me rappelle d'avoir écrit de contraire à l'*article* GALLICISME.

Je paſſe à l'obſervation qui concerne la langue allemande : c'eſt que l'uſage y a introduit deux articles *poſſeſſifs* & deux adjectifs *poſſeſſifs* qui ont raport à la troiſième perſonne du ſingulier, l'un s'emploie quand la troiſième perſonne eſt du féminin; & l'autre, quand elle eſt du maſculin. Cette différence ne ſert qu'à déterminer le choix du mot, & n'empêche pas qu'il ne s'accorde en genre avec le nom auquel on l'applique. Ainſi, *ſon*, quand la troiſième perſonne eſt du maſculin, ſe dit en allemand *ſein*, m. *ſeine*, f. & *ſein*, n; & *ſien* ſe dit *ſeiner*, m. *ſeine*, f. *ſeines*, n. ou bien *der ſeinige*, m. *die ſeinige*, f. *das ſeinige*, n: & tous ces mots ſont dérivés du génitif maſculin *ſeiner* (de lui). Mais ſi la troiſième perſonne eſt du féminin, *ſon* ſe dit en allemand *ihr* m. *ihre*, f. *ihr*. n; & *ſien* ſe dit *ihrer*, maſc. *ihre*, fém. *ihres*, n. ou bien *der ihrige*, m. *die ihrige*, f. *das ihrige*, n: & tous ces mots ſont dérivés du génitif feminin *ihrer* (d'elle). On peut concevoir, par cette propriété de la langue allemande, combien l'uſage a de reſſources pour enrichir les langues, pour y mettre de la clarté, de la préciſion, de la juſteſſe; & combien il importe d'examiner de près les idiotiſmes pour en démêler les fineſſes & le véritable ſens. C'eſt la concluſion que j'ai prétendu tirer de cette obſervation. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) POSPOSITIF, IVE. adj. Qui ſert à être mis après, ou à la fin du mot.

Dans les Diphthongues, on appelle *poſtpoſitive* la ſeconde des deux voix qu'on y prononce en une ſeule émiſſion; comme *eu* dans *Dieu*, *i* dans *lui*, *a* dans *ouatte*; &c. *Voyez* DIPHTHONGUE.

Parmi les Particules, il y en a des *poſtpoſitives*; & ce ſont celles qui ſe mettent à la fin du mot compoſé; comme *graphe* dans *coſmographe*, *géographe*, *biographe*, *hiſtoriographe*, *hagiographe*, &c; *mantie* dans *chiromantie*, *géomantie*, *necromantie*, *uromantie*, &c. *Voyez* PARTICULE. (*M.* BEAUZÉE.)

POUR, AFIN, *Synonymes.*

Ces deux mots ſont ſynonymes dans le ſens où ils ſignifient qu'on fait une choſe en vûe d'une autre; mais *Pour* marque une vûe plus prochaine; *Afin* en marque une plus éloignée.

On ſe preſente devant le prince *pour* lui faire ſa Cour; on lui fait ſa Cour *afin* d'en obtenir des graces.

Il ſemble que le premier de ces mots convient mieux, lorſque la choſe qu'on fait en vûe de l'autre en eſt une cauſe plus infaillible; & que le ſecond eſt plus à ſa place, lorſque la choſe qu'on a en vûe en feſant l'autre en eſt une ſuite moins néceſſaire.

On tire le canon ſur une place aſſiégée *pour* y faire une brêche, & *afin* de pouvoir la prendre par aſſaut ou de l'obliger à ſe rendre.

Digitized by Google

Pour regarde plus particulièrement un effet qui doit être produit ; *Afin* regarde proprement un but où l'on veut parvenir.

Les filles d'un certain âge font tout ce qu'elles peuvent *pour* plaire, *afin* de se procurer un mari. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POUR, QUANT. *Synonymes.*

Ces deux mots sont très-synonymes : *Pour* me paroît cependant avoir meilleure grâce dans le discours, lorsqu'il s'agit de la personne ou de la chose qui régit le verbe suivant ; *Quant* me paroît y mieux figurer, lorsqu'il s'agit de ce qui est régi par le verbe. Je dirois donc : *Pour* moi, je ne me mêle d'aucune affaire étrangère ; *Quant* à moi, tout m'est indifférent.

La religion des personnes éclairées consiste dans une vive foi, dans une Morale pure, & dans une conduite simple, guidées par l'autorité divine & soutenues par la raison. *Pour* celle du peuple, elle consiste dans une crédulité aveugle, & dans les pratiques extérieures, autorisées par l'éducation & affermies par la force de l'habitude. *Quant* à celle des gens d'Eglise, on ne la connoîtra au juste que quand on en aura séparé les intérêts temporels. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POURQUOI (C'EST), AINSI. *Synonymes.*

C'est pourquoi renferme, dans sa signification particulière, un raport de cause & d'effet. *Ainsi* ne renferme qu'un raport de prémisse & de conséquence. Le premier est plus propre à marquer la suite d'un évènement ou d'un fait ; & le second, à faire entendre la conclusion d'un raisonnement.

Les femmes, pour l'ordinaire, sont changeantes ; *c'est pourquoi* les hommes deviennent inconstants à leur égard. Les orientaux les enferment, & nous leur donnons une entière liberté ; *ainsi*, nous paroissons avoir pour elles plus d'estime.

Rome est, non seulement un siége ecclésiastique, revêtu d'une autorité spirituelle ; mais encore un Etat temporel, qui a, comme tous les autres Etats, des vûes de Politique & des intérêts à ménager : *c'est pourquoi* l'on y peut très-aisément confondre les deux autorités. Tout homme est sujet à se tromper ; *ainsi*, il faut tout examiner avant de croire. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) POURTANT, CEPENDANT, NEANMOINS, TOUTEFOIS. *Synonymes.*

Pourtant a plus de force & d'énergie ; il assûre avec fermeté, malgré tout ce qui pourroit être opposé. *Cependant* est moins absolu & moins ferme ; il affirme seulement contre les apparences contraires. *Néanmoins* distinguo deux choses qui paroissent opposées ; & il en soutient une sans détruire l'autre. *Toutefois* dit proprement une chose par exception ; il fait entendre qu'elle n'est arrivée que dans l'occasion dont on parle.

Que toute la terre s'arme contre la vérité, on n'empêchera *pourtant* pas qu'elle ne triomphe. Quelques docteurs se piquent d'une Morale sévère ; ils recherchent *cependant* tout ce qui peut flatter la sensualité. Corneille n'est pas toujours égal à lui-même : *néanmoins* Corneille est un excellent auteur. Que ne haïssoit pas Néron ? *toutefois* il aimoit Popéa. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) PRÉCAUTIONS ORATOIRES. » Je donne ici ce nom, dit Rollin (*Traité des études*, liv. III, chap. *iij*, art. 2, §. 6), à de certains ménagements que l'orateur doit prendre pour ne point blesser la délicatesse de ceux devant qui ou de qui il parle, à des tours étudiés & artificieux dont il se sert pour dire de certaines choses qui autrement paroîtroient dures & choquantes. J'appelle tout cela *Précautions oratoires*, parce qu'en tout cela il y a un art & une adresse, propres certainement à la Rhétorique, qui méritent bien qu'on y rende les jeunes gens attentifs. Quelques exemples rendront la chose plus sensible.

« Chrysogonus, affranchi de Sylla, avoit tant de crédit auprès de son maître, tout-puissant alors dans la République, qu'aucun avocat n'osa plaider contre lui en faveur de Roscius-Amérinus : il n'y eut que Cicéron qui eut le courage, tout jeune qu'il étoit, de se charger d'une cause si délicate. Il a grand soin, dans toute la suite de son plaidoyer (*Pro Roscio Amer.* viij, 21, 22, jx, 25, xxxij, 91, xxxviij, 110, xljv, 127), d'avertir en plusieurs endroits, que Sylla n'avoit eu aucune connoissance de toutes les injustices de son affranchi ; qu'on s'étoit fort appliqué à les lui cacher ; qu'on avoit fermé tout accès auprès de lui à ceux qui auroient pu lui en donner avis ; qu'enfin il n'étoit pas étonnant que Sylla, chargé seul du soin de rétablir & de gouverner la République, eût ignoré ou négligé plusieurs choses, puisqu'il en échapoit beaucoup à la connoissance & à l'attention de Jupiter même dans le gouvernement de l'univers. On sent bien que de telles *Précautions* étoient absolument nécessaires.

» Cicéron, dans son plaidoyer intitulé *Divinatio in Verrem*, est obligé de montrer qu'il est plus digne que Cécilius de plaider contre Verrès. Une telle cause, pour ne point choquer, devoit être manice avec beaucoup d'adresse & d'habileté ; car les louanges qu'on se donne à soi-même sont toujours odieuses, surtout quand elles roulent sur l'esprit & sur l'Eloquence. *Intelligo quam scopuloso difficilique in loco verser ; nam quum omnis arrogantia odiosa est, tum illa ingenii atque eloquentiæ multo molestissima* (xj, 36.) Cicéron, après avoir prouvé que Cécilius n'a aucune des qualités nécessaires pour soutenir un plaidoyer si important, n'a garde de se les attribuer à lui-

même ; une vanité si grossière auroit révolté tous les esprits : il dit seulement qu'il a travaillé toute sa vie pour les aquérir, & que, si malgré un long travail il n'a pu en venir à bout, il n'est pas étonnant que Cécilius, qui n'a jamais eu aucune idée de cette noble profession, en soit absolument incapable. *Fortasse dices : Quid ? ergo hæc in te sunt omnia ? Utinam quidem essent ! verumtamen ut esse possent magno studio mihi à pueritiâ est elaboratum. Quod si ego hæc, propter magnitudinem rerum ac difficultatem, assequi non potui, qui in omni vitâ nihil aliud egi ; quam longè tute ab his abesse arbitrare, quas non modo antea nunquam cogitasti, sed ne nunc quidem, quum in eas ingrederis, quæ & quantæ sint suspicari potes ?* (xij, 40.)

» En plaidant pour Flaccus, il avoit à réfuter le témoignage de plusieurs grecs qui avoient déposé contre sa patrie. Pour le faire avec plus de succès, il entreprend de décrier la nation même, comme peu délicate sur ce qui regarde la bonne foi & la sincérité. Il ne commence pas brusquement par un reproche si dur : il met d'abord comme à l'écart beaucoup d'honnêtes gens qui n'ont point pris de part à l'aveugle passion de quelques-uns de leurs compatriotes ; il donne ensuite de grandes louanges à la nation en général, dont il relève extrêmement le génie, l'habileté, la politesse, le goût pour les arts, & le merveilleux talent pour l'Eloquence ; mais il ajoûte que cette nation ne s'est jamais piquée d'exactitude & de sincérité dans les témoignages. *Verumtamen hoc dico de toto genere græcorum : tribuo illis Litteras ; do multarum artium disciplinam ; non adimo sermonis leporem, ingeniorum acumen, dicendi copiam ; denique etiam, si qua sibi alia sumunt, non repugno : testimoniorum religionem & fidem numquam ista natio coluit ; totiusque hujusce rei quæ sit vis, quæ auctoritas, quod pondus, ignorat.* (Pro Flacco, iv, 9.)

» On sait que Cicéron excelloit surtout à émouvoir les passions, & que, par les discours tendres & touchants qu'il mettoit dans la bouche de ses parties, en finissant ses plaidoyers, il faisoit souvent couler les larmes des yeux de tous ceux qui l'écoutoient. La grandeur d'âme & la noble fierté dont se piquoit Milon, ôtoit à son avocat cette ressource si puissante : mais Cicéron sut tirer avantage de son courage même, pour lui gagner la faveur des juges ; & il prit sur lui le caractère & le personnage du suppliant, qu'il ne pouvoit donner à sa partie. *Ergo & ille captavit ex illâ præstantiâ animi favorem, & in locum lacrymarum ejus ipse successit.* (Quintilien. *Instit. orat.* vj, 1.)

» Le respect inviolable que les enfants doivent à leurs pères & mères, lors même qu'ils en sont traités avec dureté & avec injustice, rend très-difficiles certaines conjonctures où ils sont obligés de parler contre eux ; & c'est dans ces occasions que la bonne Rhétorique fournit des tours & des ménagements, qui, sans rien faire perdre des avantages de la cause, savent rendre à l'autorité paternelle tout ce qui lui est dû. Il faut alors qu'on sente qu'il n'y a qu'une nécessité indispensable qui arrache de la bouche des enfants des plaintes que le cœur voudroit supprimer ; & qu'au travers même de ces plaintes on entrevoye un fonds, non seulement de respect, mais d'amour & de tendresse. *Hoc illis commune remedium est, si in totâ actione æqualiter appareat, non honor modo, sed etiam caritas : præterea causa sit nobis justa sic dicendi ; neque id moderatè tantum faciamus, sed etiam necessariò.* (Quintil. *Instit. orat.* xj, 1.) On peut voir un bel exemple de ce précepte dans le plaidoyer pour Cluentius, que sa mère avoit traité avec une cruauté inouïe. (*Pro Cluent.* v. 12, vj, 17.)

« La règle que je viens de toucher regarde tout Inférieur qui a des prétentions légitimes à faire valoir contre un Supérieur, qu'il doit respecter & honorer.

» Il y a des occasions, où des raisons d'intérêt ou de bienséance ne nous permettent pas de nous expliquer en termes clairs & précis, & où cependant nous voulons faire entendre au juge ce que nous n'ôsons lui dire ouvertement ; *in quo per quandam suspicionem quod non dicimus accipi volumus.* (Quintil. *Instit. orat.* ix, 2.) Un fils, par exemple, ne peut gagner son procès sans découvrir un crime dont son père est coupable. Il faut, dit Quintilien (*ib.*), que les choses mêmes conduisent insensiblement le juge à deviner ce qu'on ne veut pas lui dire : que, tout autre motif étant écarté, il soit comme forcé à voir l'unique qui reste, mais que le respect pour un père empêche de découvrir : & pour lors il faut que le discours du fils, suspendu, entrecoupé, & interrompu de temps en temps comme par un silence forcé & par de vifs sentiments de tendresse, fasse connoître la violence qu'il se fait pour ne pas laisser échaper des paroles que la force de la vérité semble vouloir arracher de sa bouche. Par là le juge est porté à chercher ce je ne sais quoi, qu'il ne croiroit peut-être pas si on le lui avoit découvert, mais dont il est pleinement convaincu, parce qu'il croit l'avoir trouvé de lui-même. *Res ipsæ perducant judicem ad suspicionem, & amoliamur cætera, ut hoc unum supersit ; in quo multum etiam affectus juvant, & interrupta silentio, dictio, & cunctationes. Sic enim fiet ut judex quærat illud nescio quid, quod ipse fortasse non crederet si audiret, & ei, quod à se inventum existimat, credat.*

» Il y a aussi des personnes d'un caractère si respectable & d'une réputation si universelle, que leur nom seul est un poids qui accable leurs adversaires. Tel étoit Caton à l'égard de Muréna : &

l'on ne peut trop faire remarquer aux jeunes gens l'art merveilleux avec lequel Cicéron, ſans toucher à la perſonne même de Caton, qui devoit être pour lui comme ſacrée, & qui certainement étoit inacceſſible & invulnérable à la Cenſure la plus maligne, ſut pourtant lui ôter une partie de ſon autorité & de ſon crédit, par le portrait qu'il fit de la ſecte des ſtoïciens, qu'il tourna en ridicule avec tant d'eſprit & d'agrément, que Caton lui-même ne put s'empêcher d'en rire.

„ Y eut-il jamais une affaire plus délicate & plus difficile à manier, que celle dont Cicéron ſe chargea en oſant ſe déclarer contre la loi agraire? On appeloit ainſi la loi qui ordonnoit des diſtributions de terre pour ceux d'entre le peuple qui étoient les plus pauvres. Cette loi avoit, dans tous les temps, ſervi d'appât & d'amorce aux tribuns, pour gagner la populace & pour ſe l'attacher: elle paroiſſoit en effet lui être très-favorable, en lui procurant un repos tranquile & une retraite aſſurée. Cependant Cicéron entreprend de la faire rejeter par le peuple même, qui venoit de le nommer conſul avec une diſtinction ſans exemple. S'il eût commencé par ſe déclarer ouvertement contre cette loi, il auroit trouvé toutes les oreilles & tous les cœurs fermés, & le peuple ſe ſeroit généralement révolté contre lui: il étoit trop habile & connoiſſoit trop les hommes, pour en uſer ainſi. C'eſt une choſe admirable de voir pendant combien de temps il tient en ſuſpens l'eſprit de ſes auditeurs, ſans leur laiſſer entrevoir en aucune manière le parti qu'il avoit pris ni le ſentiment qu'il vouloit leur inſpirer. Il emploie d'abord tous les traits de ſon éloquence, pour témoigner au peuple la vive reconnoiſſance, dont il étoit pénétré pour le bienfait ſignalé qu'il venoit d'en recevoir; il en relève avec ſoin toutes les circonſtances qui lui étoient ſi honorables: il marque enſuite les devoirs & les obligations que lui impoſe un conſentement ſi unanime du peuple à lui donner le conſulat; il déclare que, lui étant redevable de tout ce qu'il eſt, il prétend bien, & dans l'exercice de ſa charge & pendant toute ſa vie, être *populaire*. Mais il avertit que ce mot a beſoin d'explication; & après en avoir démêlé les différents ſens; après avoir découvert les ſecrètes intrigues des tribuns, qui couvroient de ſpécieux noms leurs deſſeins ambitieux; après avoir loué hautement les Graccques, zélés défenſeurs de la loi agraire, & dont la mémoire, par cette raiſon, étoit ſi chère au peuple romain; après s'être ainſi inſinué peu à peu & par degrés dans l'eſprit de ſes auditeurs & s'en être enfin rendu maître abſolu; il n'oſe pas encore cependant attaquer ouvertement la loi dont il s'agiſſoit; mais il ſe contente de proteſter qu'en cas que le peuple, après l'avoir entendu, ne reconnoiſſe pas que cette loi, ſous un dehors flatteur, donne en effet atteinte à ſon repos & à ſa liberté, il ſe joindra à lui & ſe rendra à ſon ſentiment. C'eſt ici un modèle parfait de ce qu'on appelle dans l'Ecole *Exode par inſinuation*; & il me ſemble qu'un ſeul endroit comme celui-ci eſt bien capable de former l'eſprit des jeunes gens, & de leur apprendre la manière droite & reſpectueuſe avec laquelle ils doivent combattre le ſentiment de ceux à qui la reconnoiſſance & la ſoumiſſion ne leur permettent pas de réſiſter directement. Il eut à Rome tout l'effet qu'on en devoit attendre; & le peuple, détrompé par l'éloquent diſcours de ſon conſul, rejeta lui-même la loi.

» L'endroit de la harangue de Cicéron pour Ligarius, où l'on examine ce qu'il falloit penſer du parti de Pompée, demandoit d'être traité avec une extrême délicateſſe. Tuberon avoit taxé de crime la conduite de ceux qui avoient porté les armes contre Céſar. Cicéron relève & condanne la dureté de cette expreſſion; & après avoir rapporté les différents noms qu'on donnoit à la démarche de ceux qui s'étoient déclarés pour Pompée, erreur, crainte, cupidité, paſſion, prévention, entêtement, témérité: " Pour moi, dit-il, ſi l'on me demande „ quel eſt le propre & véritable nom que l'on doit „ donner à notre malheur, il me ſemble que c'eſt „ une fatale influence, qui a aveuglé les hommes „ & les a entraînés comme malgré eux; en ſorte „ qu'on ne doit pas s'étonner que la volonté in- „ ſurmontable des dieux l'ait emporté ſur les con- „ ſeils des hommes. *Ac mihi quidem, ſi proprium „ & verum nomen noſtri mali quæratur, fatalis „ quædam calamitas incidiſſe videtur & improvidas „ hominum mentes occupaviſſe; ut nemo mirari „ debeat humana conſilia divinâ neceſſitate eſſe „ ſuperata* „. (Pro Lig. vj, 17.) Il n'y avoit rien dans cette définition d'injurieux pour le parti de Pompée; & loin de devoir choquer Céſar, elle étoit très-flatteuſe pour lui.

» Nos écrivains, quand ils ont eu à parler des dernières guerres civiles qui troublèrent la France, ſemblent avoir eu en vûe l'endroit de Cicéron que je viens de rapporter: mais ils ont bien enchéri ſur leur modèle.

» *Hélas! malheureuſe France!* s'écrie Maſcaron, dans l'oraiſon funèbre de Turenne; "*pour être défaite de cet ennemi, ne t'en reſtoit-il pas aſſez d'autres ſans tourner tes mains contre toi-même? Quelle fatale influence te porta à répandre tant de ſang? ..... Que ne peut-on effacer ces triſtes années de la ſuite de l'Hiſtoire, & les dérober à la connoiſſance de nos neveux! Mais puiſqu'il eſt impoſſible de paſſer ſur des choſes que tant de ſang répandu a trop vivement marquées, montrons-les du moins avec l'artifice de ce peintre, qui, pour cacher la difformité d'un viſage, inventa l'art du profil. Dérobons à notre vûe ce défaut de lumière & cette nuit funeſte, qui, formée dans la confuſion des affaires publiques par tant de divers intérêts, fit égarer ceux même qui cherchoient le bon chemin.*

» Fléchier, dans l'oraiſon funèbre du même héros : *Souvenez-vous, Meſſieurs, de ce temps de déſordre & de trouble, où l'eſprit ténébreux de diſcorde confondoit le droit avec la paſſion, le devoir avec l'intérêt, la bonne cauſe avec la mauvaiſe ; où les aſtres les plus brillans ſouffroient preſque tous quelque éclipſe, & les plus fidèles ſujets ſe virent entraînés malgré eux par le torrent des partis, comme ces pilotes, qui, ſe trouvant ſurpris de l'orage en pleine mer, ſont contraints de quitter la route qu'ils veulent tenir & de s'abandonner pour un temps au gré des vents & de la tempête. Telle eſt la juſtice de Dieu ; telle eſt l'infirmité des hommes : mais le Sage revient aiſément à ſoi ; & il y a dans la Politique, comme dans la Religion, une eſpèce de pénitence plus glorieuſe que l'innocence même, qui répare avantageuſement un peu de fragilité, par des vertus extraordinaires & par une ferveur continuelle.*

„ Le même orateur, dans l'Oraiſon funèbre de le Tellier : *Que dirai-je donc? Dieu permit aux vents & à la mer de gronder & de s'émouvoir, & la tempête s'éleva. Un air empoiſonné de factions & de révoltes gagna le cœur de l'Etat, & ſe répandit dans les parties les plus éloignées : les paſſions que nos péchés avoient allumées rompirent les digues de la juſtice & de la raiſon ; & les plus ſages même, entraînés par le malheur des engagements & des conjonctures, contre leur propre inclination, ſe trouvèrent, ſans y penſer, hors des bornes de leur devoir* „.

" On doit véritablement regretter qu'un ſi grand „ maître n'ait fait, en quelque ſorte, qu'indiquer „ cette matière & n'en ait pas traité toutes les „ parties „. Ce ſont les propres termes de l'abbé Mallet, en parlant (*Eſſai ſur les Bienſéances oratoires*, tom. 1, *pag.* 41) de ce morceau qu'on vient de lire de Rollin. Je ne prétends pas remplir une tâche qu'on juge imparfaite chez lui ; mais j'oſerai ajouter quelques obſervations aux ſiennes.

Ce n'eſt pas ſeulement à l'égard des ſupérieurs que les *Précautions oratoires* ſont néceſſaires : il faut en uſer avec tous ceux dont on ſe propoſe de combattre les paſſions, d'attaquer les prétentions, de contredire les opinions ; autrement, on s'expoſe à manquer le but qu'on doit toujours ſe propoſer en parlant, qui eſt de perſuader.

On ſent aiſément quelles peuvent être les reſſources des *Précautions oratoires* : l'Euphémiſme ſert à adoucir les expreſſions que leur dureté ou même trop de naïveté pourroit rendre offenſantes ; l'Aſtéiſme déguiſe, ſous le voile de la louange, le déſagrément de l'inſtruction ou l'amertume de la correction ; la Prolepſe va au devant des difficultés que l'amour propre ne manqueroit pas de ſuggérer ; la Communication ſoumet paſſiblement à un examen raiſonné les vûes ou les principes qu'on attaque, & amène les parties intéreſſées à en reconnoître d'elles-mêmes l'injuſtice ou la fauſſeté ; ſouvent la Conceſſion devient un moyen infaillible d'obtenir beaucoup plus qu'on n'accorde ou qu'on ne paroît accorder ; l'Allégorie, ſous le maſque d'un perſonnage étranger, fait goûter à ceux mêmes qu'on accuſe leur propre condamnation, avant que le voile de la fiction ſe lève ou ſe déchire. *Voyez* Euphémisme, Asteisme, Prolepse, Communication, Conceſſion, Allegorie.

La nature, toujours ſupérieure à l'art, ſuggère elle-même ces *Précautions* ſi importantes à quiconque a un grand intérêt à ménager. J'en citerai un exemple pris de Racine : c'eſt donc, va-t-on dire, un ouvrage de l'art, & non une ſuggeſtion de la nature ? Oui, c'eſt un ouvrage de l'art, c'en eſt même un chef-d'œuvre ; mais il ne mérite ce nom que parce qu'il rend en effet la nature avec fidélité. C'eſt l'aveu que Phèdre fait à Œnone de ſon amour pour Hippolyte (*act. I, ſc. 3*) ; écoutons-la.

Œnone.

Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai verſés,
Par vos foibles genoux que je tiens embraſſés,
Délivrez mon eſprit de ce funeſte doute.

Phèdre.

Tu le veux ? lève-toi.

Œnone.

Parlez, je vous écoute.

Phèdre.

Ciel ! que lui vais je dire, & par où commencer.

Œnone.

Par de vaines frayeurs ceſſez de m'offenſer.

Phèdre.

O Iſmène de Vénus ! O fatale colère !
Dans quels égarements l'amour jette ma mère !

Œnone.

Oubliez-les, Madame, & qu'à tout l'avenir
Un ſilence éternel cache ce ſouvenir.

Phèdre.

Ariane, ma ſœur, de quel amour bleſſée,
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laiſſée !

Œnone.

Que faites-vous, Madame ? & quel mortel ennui
Contre tout votre ſang vous anime aujourd'hui ?

Phèdre.

Puiſque Vénus le veut, de ce ſang déplorable
Je péris la dernière & la plus miſerable.

Œnone.

Aimez-vous ?

Phèdre.

De l'amour j'ai toutes les fureurs.

ŒNONE.

Pour qui ?

PHÈDRE.

Tu vas ouïr le comble des horreurs.
J'aime .... A ce nom fatal je tremble, je friſſonne.
J'aime ....

ŒNONE.

Qui ?

PHÈDRE.

Tu connois ce fils de l'Amazone,
Ce prince ſi long temps par moi-même opprimé.

ŒNONE.

Hippolyte ? Grands dieux !

PHÈDRE.

C'eſt toi qui l'as nommé.

On voit que Phèdre ne ſe réſout à faire à ſa confidente l'aveu de ſon amour inceſtueux, qu'après les plus fortes inſtances de celle-ci ; & c'eſt une première *Précaution*. Quand en conſéquence elle a promis de parler, que dit-elle ? elle héſite, elle pouſſe des exclamations, elle rappelle la mémoire de tous les crimes dont l'amour a noirci ſa famille, & ſemble vouloir s'entourer de complices pour affoiblir l'idée de ſon propre crime ; elle commence enfin à s'ouvrir, mais de manière qu'Œnone venant à nommer Hippolyte, Phèdre paroît triompher de ce qu'elle eſt diſpenſée par là de le nommer elle-même. (*M. BEAUZEE.*)

PRÉCIPICE, GOUFFRE, ABÎME. *Synonymes.*

On tombe dans le *Précipice* ; on eſt englouti par le *Gouffre* ; on ſe perd dans l'*Abîme*. Le premier emporte avec lui l'idée d'un vide eſcarpé de toutes parts, d'où il eſt preſque impoſſible de ſe retirer quand on y eſt. Le ſecond renferme une idée particulière de voracité inſatiable, qui entraîne, fait diſparoître, & conſume tout ce qui en approche. Le troiſième emporte l'idée d'une profondeur immenſe, juſqu'où l'on ne ſauroit parvenir, & où l'on perd également de vûe le point d'où l'on eſt parti, & celui où l'on vouloit aller.

Le *Précipice* a des bords gliſſants & dangereux pour ceux qui marchent ſans précaution, & inacceſſibles pour ceux qui ſont dedans ; la chute y eſt rude. Le *Gouffre* a des tours & des circuits dont on ne peut ſe dégager dès qu'on y a fait un pas ; & l'on y eſt emporté malgré ſoi. L'*Abîme* ne préſente que des routes obſcures & incertaines, qu'aucun but ne termine : on s'y jette quelquefois tête baiſſée, dans l'eſpérance de trouver une iſſue ; mais le courage rebuté y abandonne l'homme, & le laiſſe dans un chaos de doutes & d'inquiétudes accablantes.

Le chemin de la fortune eſt, à la Cour, environné de mille *Précipices*, où chacun vous pouſſe de ſon mieux. Une femme débauchée eſt un *Gouffre* de malheurs : tout y périt ; la vertu, les biens, & la ſanté. Souvent la raiſon du philoſophe, à force de chercher de l'évidence en tout, ne fait que ſe creuſer un *Abîme* de ténèbres.

L'avarice eſt le *Précipice* de l'équité. Paris eſt le *Gouffre* des provinces. L'infini eſt l'*Abîme* du raiſonnement. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) PRÉCIS, CONCIS. *Synonymes.*

Précis regarde ce qu'on dit ; & *Concis*, la manière dont on le dit. L'un a la choſe pour objet ; & l'autre, l'expreſſion. Le premier va au fait ; le ſecond en abrège l'énoncé.

Le diſcours *précis* ne s'écarte point du ſujet, rejette les idées étrangères, & mépriſe tout ce qui eſt hors de propos. Le diſcours *concis* explique ſuccinctement, énonce en peu de mots, & bannit tout le ſurabondant.

Les digreſſions empêchent d'être *précis* : & le ſtyle diffus eſt l'oppoſé du *concis*.

La première de ces qualités eſt bonne en toute occaſion. La ſeconde ne convient pas à toutes ſortes de perſonnes, parce que le demi-mot ne ſuffit pas à toutes ſortes de gens ; il faut leur dire le mot entier. (*L'abbé GIRARD.*)

A l'*article* BREF, COURT, SUCCINCT, *ſynon.* l'abbé Girard dit que le *Diffus* eſt l'oppoſé du *Succinct* ; ici il l'oppoſe au *Concis* : ne ſeroit-on pas autoriſé à conclure que *Succinct* & *Concis* ſont abſolument ſynonymes ? Cela n'eſt pourtant pas, & ne peut pas être : je vas en indiquer les différences dans l'*article* ſuivant. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PRÉCIS, SUCCINCT, CONCIS. *Synonymes.*

C'eſt ainſi que l'on qualifie un diſcours où il n'entre que ce qu'il faut ; mais il y a des nuances qui différencient l'uſage de ces termes.

Le *Précis* & le *Succinct* regardent les idées : le *Précis* rejette celles qui ſont étrangères, & n'admet que celles qui tiennent au ſujet ; le *Succinct* ſe débarraſſe des idées inutiles, & ne choiſit que celles qui ſont eſſencielles au but. Le *Concis* eſt relatif à l'expreſſion ; il rejette les mots ſuperflus, évite les circonlocutions inutiles, & ne fait uſage que des termes les plus propres & les plus énergiques.

L'oppoſé du *Précis* eſt le Prolixe ; l'oppoſé du *Succinct* eſt l'Étendu ; l'oppoſé du *Concis* eſt le Diffus.

On peut dire du *Succinct* & du *Précis*, ce que Quintilien diſoit de Démoſthène & de Cicéron ; " On ne peut rien ôter au premier, on ne peut „ rien ajouter au ſecond „ ; *Illi nihil detrahi poteſt, huic nihil adjici* (Inſtit. orat. X. 1) :

Digitized by Google

ſi l'on retranche du *Succinct*, on devient obſcur; ſi l'on ajoûte au *Précis*, on devient prolixe : au contraire, en ajoutant au *Succinct*, on ne fait que l'étendre; en retranchant du *Précis*, on le ramène au *Succinct*. Mais on ne peut ni ajouter ni retrancher au *Concis* : ſi vous en retranchez, vous devenez obſcur & vous fatiguez; ſi vous y ajoutez, vous devenez diffus & vous ennuyez. (*M. BEAUZÉE.*

(N.) PRÉCISION, ſ. f. *Gramm.* Dans le livre IV de la Rhétorique adreſſée à Hérennius, ſoit par Cornificius ſoit par Cicéron même, le nom de *Préciſion* eſt donné à la figure que les grecs nommoient *Aposiopèſe* (*voyez* ce mot), & que nous appelons *Réticence*. *PRÆCISIO eſt, quum, dictis quibuſdam, reliquum quod cœptum eſt dici relinquitur in audientium judicio.* (XXX, 41.) *Voyez* RÉTICENCE. (*M. BEAUZÉE.*)

PRÉCISION, ſ. f. *Littérature.* La *Préciſion* eſt ſans contredit une des qualités les plus eſſencielles du diſcours; elle dit beaucoup en peu de mots, & elle atteint de la manière la plus parfaite au but du diſcours. Le peu qui produit un grand effet a toujours quelque choſe de brillant & d'étonnant : la *Préciſion* eſt pour les penſées ce que l'or eſt dans les monnoies; il eſt plus facile à garder, à compter, & à livrer. Horace exprime très-bien cet avantage : *Soyez* précis, *afin que les eſprits ſuiſiſſent promptement & retiennent fidelement ce que vous dites.*

Il faut diſtinguer la *Préciſion* des penſées de la *Préciſion* des expreſſions : l'une vient de la richeſſe de l'imagination; & l'autre, d'une ſage économie dans les termes & dans la façon de s'exprimer. Lorſque Ceſar s'écria, en s'adreſſant à Brutus qu'il vit au nombre de ſes aſſaſſins, *Et toi auſſi, mon Fils!* il dut faire l'impreſſion la plus vive ſur l'eſprit de Brutus. La *Préciſion* eſt ici dans la penſée : car elle diroit beaucoup à l'eſprit, quand même elle ſeroit exprimée en beaucoup plus de paroles, & même étendue autant qu'il eſt poſſible. Nous trouvons la même *Preciſion* de penſées dans ce que nous dit un perſonnage de Térence, au ſujet d'un jeune homme dont on vient de lui peindre les égarements; *Il rougit, tout eſt gagné.* L'expreſſion eſt naturelle & ſimple; la penſée renferme cependant la moitié de la Morale.

Il y a une autre eſpèce de *Préciſion* qui ne vient que de la tournure qu'on donne à une penſée : en voici un exemple tiré du plaidoyer de Cicéron, en faveur de Milon; " Si, au lieu de vous en faire „ le récit, je vous en feſois la peinture; vous ver- „ riez lequel des deux eſt innocent „. L'idée de Cicéron, heureuſement abrégée par la tournure de ſa phraſe, eſt qu'un récit exact & ſimple de la choſe, ſans être chargé de remarques & d'explications, feroit connoître l'innocence de l'un & la méchanceté de l'autre; & pour être plus *précis*, il repreſente un ſimple récit comme une peinture, qui peut repréſenter la vérité d'un évènement ſans aucune fauſſe interprétation.

Ce n'eſt ni par le fonds d'une idée riche ni dans la tournure avantageuſe d'une penſée que conſiſte la *Préciſion* de l'expreſſion, mais dans le choix heureux de termes expreſſifs. Xénophon nous en fournit un exemple, lorſqu'en parlant du fleuve Thélsoba, il dit qu'*à la vérité il n'étoit pas grand, mais beau.* Un hiſtorien, moins ami de la *Préciſion* que Xénophon, auroit peut-être dit : *A la vérité, ce fleuve n'étoit pas remarquable par ſa grandeur, mais il ſurpaſſoit les autres fleuves en beauté.* La *Préciſion*, ſoit dans la penſée, ſoit dans l'expreſſion, ne peut produire un bon effet, qu'autant qu'elle eſt unie à la plus grande clarté; c'eſt à quoi l'on doit faire la plus grande attention. Horace dit beaucoup dans ce peu de mots :

Paulum ſepultæ diſtat inertiæ
Celata virtus.

Mais cette *Préciſion* eſt inutile à celui qui a beſoin qu'on lui explique ce que l'auteur a voulu dire.

Pour atteindre à la *Préciſion* des penſées, il faut pouvoir renfermer pluſieurs vérités dans une maxime générale, & préſenter à l'eſprit, dans une ſeule idée, les plus riches images; comme Haller, qui, comparant l'état actuel de l'homme avec ſon état futur, l'appelle *un état de chenille.* Dans les deux cas, les figures, & quelquefois la Métonymie, rendent de grands ſervices. On peut auſſi renfermer pluſieurs idées dans une ſeule, en choiſiſſant une image qui, d'une manière naturelle, les faſſe toutes appercevoir; comme quand Horace, parlant des funeſtes ſuites de la guerre civile, dit :

Feriſque rurſus occupabitur ſolum.

Cette ſeule idée, que l'Italie reviendra le ſéjour des bêtes féroces, en doit néceſſairement renfermer mille autres.

Si l'on veut, par une heureuſe tournure, dire beaucoup en peu de mots; il faut préſenter ſon ſujet du côté où il peut être le plus promptement conſidéré. On peut dire beaucoup de choſes pour donner à quelqu'un l'idée vive de l'entière deſtruction d'un pays : mais de quelque côté qu'on faſſe enviſager la choſe, on ne la ſaiſira pas toute plus promptement que lorſqu'on nous la montre en ces mots;

Et campos ubi Troja fuit.

Il paroît que la *Préciſion*, qui ne conſiſte que dans l'expreſſion, eſt celle que l'on obtient le plus difficilement; car celle qui ſuit de la richeſſe ou de la tournure heureuſe des penſées, eſt un effet du génie & n'exige aucun art. Cette richeſſe eſt

Digitized by Google

un don de la nature ; mais le talent d'être *précis* dans l'expreſſion s'aquiert par l'exercice. Il ne faut pas peu d'art pour exprimer un nombre donné de penſées, par le plus petit nombre de mots, ſans autre expédient que celui de rejeter tout ce qui eſt ſuperflu. Ici, tout eſt art. Si l'on veut dire qu'il eſt impoſſible de connoître le caractère d'un jeune homme qui eſt encore ſous la férule, parce que la timidité de ſon âge l'empêche de ſe livrer à ſon penchant, & qu'il s'abſtient de bien des choſes qui lui ſont défendues, en ſorte que ſon caractère n'eſt point dévelopé ; il ſemble preſque impoſſible de réduire toutes ces penſées en moins de mots : cependant Térence les exprime beaucoup plus *préciſément*. (*Andr.* l. *j.* 26.) Quel moyen de connoître ſa façon de penſer, tandis que la jeuneſſe, la crainte, & un gouverneur la tenoient en bride ?

Qui ſcire poſſes aut ingenium noſcere,
Dum ætas, metus, magiſter, prohibebant?

On ne peut parvenir à cette *Préciſion*, qu'en examinant à loiſir un plan d'idées fort étendu. Lorſque l'on a raſſemblé tout ce qui appartient au ſujet, il faut, pour être auſſi *précis* qu'il eſt poſſible, travailler ſur chaque idée en particulier, & la renfermer dans le moins de mots qu'elle le permet. Cicéron, dans ſes repréſentations contre les partages des terres, prouve clairement que les décemvirs s'empareroient par là de tout l'Etat, & qu'ils pourroient agir au gré de leur caprice. Il fait dire à Rullus, qui avoit propoſé la loi agraire, *qu'ils étoient fort éloignés d'abuſer ainſi de leur crédit.* L'Orateur avoit trois objections à faire contre cette aſſurance : 1°. qu'il étoit fort incertain qu'ils n'abuſaſſent pas de leur pouvoir ; 2°. qu'il étoit probable qu'ils en abuſeroient ; & 3°. que, quand cela n'arriveroit pas, il ne conviendroit point d'obtenir le ſalut & le repos de l'Etat comme un bienfait de leur part, tandis qu'on pouvoit lui procurer l'un & l'autre par un ſage gouvernement. A coup sûr, ce ne fut qu'après une mûre reflexion, que Cicéron parvint à préſenter ces trois objections d'une manière ſi conciſe. D'abord cela eſt certain ; je crains, en ſecond lieu, que cela n'arrive ; & pourquoi conſentirois-je enfin à devoir plus tôt notre ſalut à leurs bienfaits, qu'à la ſageſſe de notre gouvernement ? Le latin eſt encore beaucoup plus *precis. Primum neſcio ; deinde timeo ; poſtremo non committam, ut veſtro beneficio potius quam noſtro conſilio ſalvi eſſe poſſimus.*

Cette eſpèce de *Préciſion* eſt ſurtout néceſſaire dans les endroits où l'on multiplie les images qui doivent promptement produire l'effet qu'on ſe propoſe : car plus elles ſont ſerrées, plus elles operent. Cette *Préciſion* vient de la langue même ou du génie de l'orateur. Une langue en eſt plus ſuſceptible que l'autre ; le latin & le grec, par le moyen d'un grand nombre de participes, ſe prêtent plus à la conciſion que la plupart des langues modernes. Puiſqu'on fait tous les jours quelques changements aux langues vivantes, on devroit remarquer avec ſoin, dans les meilleurs écrivains, les innovations heureuſes & favorables à la *Préciſion*, pour les mettre en uſage dans la langue. Ce ſont ſurtout les poètes qu'il faut conſulter, parce qu'ils ſont obligés d'employer de nouvelles tournures. La Poéſie n'eût-elle que cette utilité, c'en ſeroit aſſez pour qu'on dût faire les plus grands efforts pour la perfectionner. Il eſt sûr que, par les changements qu'y ont faits les poètes, la langue allemande ſe prête aujourdhui beaucoup plus à la *Préciſion*, qu'elle ne feſoit auparavant : ce n'eſt pas cependant qu'on puiſſe adopter d'abord dans le diſcours ordinaire toutes les expreſſions abrégées de la Poéſie.

Mais la *Préciſion*, même dans les langues qui en ſont les plus ſuſceptibles, dépend beaucoup du génie de l'orateur. Celui qui n'eſt pas accoutumé à chercher la plus grande perfection, que le génie ſeul aperçoit, ne parvient pas toujours à la plus grande *Préciſion* ; c'eſt un avantage particuliérement propre aux grands génies qui s'attachent par goût aux ſciences les plus élevées. (*M.* DE SUZER.)

(N.) PRÉCISION, ABSTRACTION. *Synonymes.*

Seroit-il néceſſaire d'avertir que le mot d'*Abſtraction* n'eſt pris ici que dans le ſens phyſique, ſelon lequel on dit communément, *Faire* Abſtraction *d'une choſe* ; & non dans le ſens qui a raport à celui de Diſtraction ? Je crois l'obſervation inutile ; néanmoins la voilà faite en faveur d'un lecteur à qui la concurrence du mot de *Préciſion* ne feroit pas d'abord ſaiſir mon juſte point de vûe.

J'ajoûte que ces deux mots ont une idée commune qui les rend ſynonymes : que cette idée eſt peinte aux yeux mêmes dans leur étymologie ; qu'elle eſt celle d'une ſeparation faite par la force de l'eſprit dans la conſidération des objets ; & que, bien loin qu'il faille s'écarter de cette ſignification eſſencielle à l'un & à l'autre de ces mots, pour chercher leur propre différence, je penſe qu'il ſeroit très-difficile de la trouver ailleurs que dans les diverſités de cette idée principale & ſynonyme, & de former ſans elle leurs caractères particuliers. Les voici donc ſur ce plan, tels que je ſuis capable de les repreſenter.

La *Préciſion* ſépare les choſes véritablement diſtinctes, pour empêcher la confuſion qui naît du mélange des idées. L'*Abſtraction* ſepare les choſes reellement inſeparables, pour les conſidérer à part indépendamment les unes des autres. La première eſt un effet de la juſteſſe & de la netteté de l'entendement, qui fait qu'on n'ajoûte rien d'inutile & hors d'œuvre au ſujet qu'on traite, en le prenant néanmoins dans la juſte totalité ; par conſéquent elle convient partout, dans les affaires comme dans les ſciences. La ſeconde eſt l'effort d'un eſprit

Digitized by Google

métaphyſique, qui écarte du point de vûe tout ce qu'on veut détacher du ſujet qu'on traite ; elle le mutile un peu, mais elle contribue quelquefois à la découverte de la vérité, & quelquefois elle entraîne dans l'erreur : il s'en faut donc ſervir, mais en même temps s'en défier.

Il me ſemble que la *Préciſion* a plus de raport aux choſes, qu'on peut non ſeulement conſidérer à part, mais qu'on peut auſſi concevoir être l'une ſans l'autre ; telles que ſeroient, par exemple, l'aumone & l'eſprit de charité. Il me paroît que l'*Abſtraction* regarde plus particuliérement les choſes qu'on peut à la vérité conſidérer à part, mais qu'on ne ſauroit concevoir être l'une ſans l'autre ; telles que ſont, par exemple, le corps & l'étendue. Ainſi, le but de la *Préciſion* eſt de ne point ſortir du ſujet, en éloignant pour cet effet tout ce qui lui eſt étranger ; & celui de l'*Abſtraction* eſt de ne pas entrer dans toute l'étendue du ſujet, en n'en prenant qu'une partie ſans aucun égard à l'autre.

Il n'y a point de ſcience plus certaine ni plus claire que la Géométrie, parce qu'elle fait des *Préciſions* exactes ; on y a cependant mélé certaines *Abſtractions* métaphyſiques, qui ſont que les géométres tombent dans l'erreur comme les autres, non pas à la vérité quand il eſt queſtion de grandeur & de meſure, mais quand il eſt queſtion de Phyſique.

On ne ſauroit ſe faire des idées trop *préciſes* ; mais il eſt quelquefois dangereux d'en avoir de trop *abſtraites*. Les premières ſont la voie la plus sûre pour aller au vrai dans les ſciences, & au but dans les affaires ; au lieu que les ſecondes ſouvent nous en éloignent.

La *Préciſion* eſt un don de la nature né avec l'eſprit : ceux qui en ſont doués ſont d'un excellent commerce pour la converſation ; on les écoute avec plaiſir, parce qu'ils écoutent auſſi de leur côté ; ils entendent également ce qu'on leur dit, comme ils font entendre ce qu'ils diſent. L'*Abſtraction* eſt un fruit de l'étude, produit par une profonde application : ceux à qui elle eſt familière, parlent quelquefois avec trop de ſubtilité des choſes communes ; les ſujets ſimples & naturels deviennent, dans leurs diſcours, très-difficiles à comprendre par la manière dont ils les traitent.

Les idées *préciſes* embelliſſent le langage ordinaire ; elles en ſont, ſelon moi, le ſublime. Les idées *abſtraites* y ſont fatigantes ; elles ne me paroiſſent bien placées que dans les écoles, ou dans certaines converſations ſavantes.

On exprime, par des idées *préciſes*, les vérités les plus ſimples & les plus ſenſibles ; mais on ne peut ſouvent les prouver que par des idées très-*abſtraites*. (*L'abbé* GIRARD.)

PRÉDICATION, SERMON. *Synonymes.*

On s'applique à la *Prédication*, & l'on fait un *Sermon* : l'une eſt la fonction du prédicateur, l'autre eſt ſon ouvrage.

Les jeunes eccléſiaſtiques qui cherchent à briller s'attachent à la *Prédication*, & négligent la ſcience. La plupart des *Sermons* ſont de la troiſième main dans le débit ; l'auteur & le copiſte en ont fait leur profit avant l'orateur.

Les diſcours faits aux Infidèles pour leur annoncer l'Évangile, ſe nomment *Prédications*. Ceux qui ſont faits aux Chrétiens pour nourrir leur piété, ſont des *Sermons*.

Les apôtres ont fait autrefois des *Prédications* remplies de ſolides vérités. Les prêtres font aujourd'hui des *Sermons* pleins de brillantes figures. (*L'abbé* GIRARD.)

Le miniſtère de la *Prédication* eſt réſervé à l'explication des dogmes ou à la perſuaſion des préceptes ; & non pas à ces *Sermons* d'éclat, où l'imagination a plus de part que la raiſon, & où l'orateur ſonge moins à édifier qu'à plaire.

Prédication ſe dit au figuré de ce qui en peut tenir lieu : la vertu de nos ancêtres eſt une *Prédication* perpétuelle & une cenſure muette des vices du ſiécle. *Sermon*, au figuré, ſe prend ordinairement pour une remontrance longue & ennuyeuſe. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

PRÉFACE, ſ. f. *Littérature.* Avertiſſement qu'on met au devant d'un livre, pour inſtruire le lecteur de l'ordre & de la diſpoſition qu'on y a obſervés, de ce qu'il a beſoin de ſavoir pour en tirer de l'utilité & lui en faciliter l'intelligence. *Voyez* LIVRE.

Ce mot eſt formé du latin *præ* & *fari*, c'eſt à dire *parler d'avance*.

Il n'y a rien qui demande plus d'art & en quoi les auteurs réuſſiſſent moins pour l'ordinaire, que les *Préfaces*. En effet, une *Préface* eſt une piéce qui a ſon goût, ſon caractére particulier qui la fait diſtinguer de tout autre ouvrage : elle n'eſt ni un argument, ni un diſcours, ni une narration, ni une apologie. (*ANONYME.*)

(N.) PREMIER, PRIMITIF. *Synonymes.*

Si l'on conçoit une ſuite de pluſieurs êtres qui ſe ſuccèdent dans un certain eſpace de temps ou d'étendue ; celui de ces êtres qui eſt à la tête de cette ſuite, qui la commence, eſt celui que l'on appelle pour cela même *Premier* ou *Primitif* : les idées acceſſoires qui différencient ces deux mots, en font diſparoître la ſynonymie.

Premier ſe dit en parlant de pluſieurs êtres, réels ou abſtraits, entiérement diſtingués les uns des autres, mais que l'on envilage ſeulement comme appartenants à la même ſuite. *Primitif* ſe dit en parlant des différents états ſucceſſifs d'un même être.

L'enchaînement des révolutions occaſionnées par

les évènements & préparées par les passions, ramène enfin Rome à son gouvernement *primitif*, qui étoit monarchique. Depuis qu'elle eut chassé les rois jusqu'au temps où elle fut asservie par les empereurs, elle fut gouvernée par deux chefs sous le nom de Consuls, dont l'autorité suprême étoit annuelle : les deux *premiers* furent L. Junius-Brutus & L. Tarquinius-Collatinus.

La langue que parloient Adam & Ève, est la *première* de toutes les langues : & si les différents idiomes qui distinguent les nations ne sont que différentes formes de cette langue, elle est aussi la langue *primitive* du genre humain ; on peut appuyer cette opinion par bien des preuves.

Si l'on ne comparoit que les mœurs des *premiers* Chrétiens avec les nôtres, & la discipline rigoureuse de l'Église *primitive* avec l'indulgence que l'Église d'aujourdhui est forcée d'avoir ; on seroit tenté de croire que nous n'avons pas conservé la religion des *premiers* siècles : & c'est par ce sophisme que les novateurs ont seduit les peuples, en leur cachant ou leur déguisant les preuves invincibles de l'immortalité de la doctrine *primitive*, & de l'indéfectibilité de l'Église qui en est dépositaire. (*M. BEAUZÉE.*)

PRÉNOM, s. m. *Usage des romains.* Le *Prénom* (Prænomen) étoit un nom qui se mettoit devant le nom de famille ; il revient à notre nom propre, qui sert à distinguer les frères d'une même famille, quand nous les appelons Pierre, Jean, Louis.

Le *Prénom* ne fut introduit chez les romains que long temps après le nom de famille, qu'ils avoient coutume d'imposer aux enfants, le neuvieme jour après leur naissance pour les garçons, & le huitième pour les filles ; on les reconnoissoit pour légitimes par cette cérémonie, mais on ne leur donnoit le *Prénom* que lorsqu'ils prenoient la robe virile, c'est à dire, environ à l'âge de dix sept ans. Le *Prénom* du père se donnoit ordinairement au fils aîné ; & celui du grand-père & des ancêtres au second fils, & aux autres suivants.

Il faut encore remarquer qu'il n'y avoit que les gens d'une condition libre qui eussent un *Prénom*, ou, comme l'on dit, un nom avant le nom propre, tels que Marcus, Quintus, Publius, c'est pour cette raison que les esclaves, une fois affranchis & gratifiés des faveurs de la fortune, ne manquoient pas de prendre ces *Prénoms*, & d'être enchantés qu'on les distinguât par ces *Prénoms*. Perse dit :

Momento turbinis exit
Marcus Dama.

„ de Dama qu'il étoit, il devint aussi-tot Marcus „ Dama „. Ces *Prénoms* Marcus, Quintus, Publius, *&c*, étoient pour ces gens-là, ce que le *Monseigneur* est aujourdhui pour un évêque. Cicéron nous apprend que les *Prénoms* avoient une sorte de dignité, parce qu'on ne les donnoit qu'aux hommes & aux femmes d'une certaine naissance. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) PRÉOCCUPATION, s. f. Quelques rheteurs donnent ce nom à la figure que nous avons désignée par celui de *Prolepse*. (*Voyez* ce mot.) Nous préférons ce dernier, parce que l'autre a, dans l'usage ordinaire, un sens qui va être apprécié dans l'*article* suivant, & qui pourroit quelquefois faire équivoque. (*M. BEAUZEE.*)

* PRÉOCCUPATION, PRÉVENTION, PRÉJUGÉ. *Synonymes.*

(?) Tous ces termes expriment une disposition intérieure, opposée à la connoissance certaine de la vérité. La *Préoccupation* & la *Prévention* sont des dispositions, qui empêchent l'esprit d'acquérir les connoissances nécessaires pour juger régulièrement des choses : avec cette différence, que la *Préoccupation* est dans le cœur, & qu'elle le rend injuste ; au lieu que la *Prévention* est dans l'esprit, & qu'elle l'aveugle. Le *Préjugé* est un jugement porté précipitamment sur quelque objet, après un exercice insuffisant des facultés intellectuelles.

Il semble que l'amour propre soit le premier principe de la *Préoccupation* : un homme *préoccupé* ne connoît rien de si vrai que ses idées, rien de si solide que ses systêmes, rien de si raisonnable que ses goûts, rien de si juste que de satisfaire ses passions, rien de si equitable que de sacrifier tout à ses intérêts. La paresse semble être le premier principe de la *Prévention* : il est trop pénible pour un paresseux, d'examiner par lui-même & de ne se décider que d'après des réflexions trop lentes ; il aime mieux se déterminer par l'autorité de ses maîtres, par l'approbation des personnes qui font un certain bruit dans le monde, par les usages que la coutume a autorisés, par les habitudes que l'éducation lui a fait prendre. Les *Préjugés* naissent de l'une de ces deux sources : les uns viennent de trop de confiance en ses propres lumières, ce sont des effets de la *Préoccupation* ; les autres viennent de trop de confiance aux lumières d'autrui, ce sont des effets de la *Prévention* : ces deux dispositions se fortifient ensuite par les *Préjugés* mêmes qu'elles ont fait naître : & l'on voit enfin la *Préoccupation* dégénérer en brutalité ; & la *Prévention*, en opiniâtreté.

Il est necessaire d'être en garde contre les décisions de l'amour propre, pour ne pas se *préoccuper* injustement. Il est sage de suspendre son jugement sur les insinuations du dehors, pour ne pas se laisser *prévenir* aveuglément. Il est raisonnable d'examiner mûrement, pour ne pas se remplir l'esprit de *Préjugés*, dont on a ensuite bien de la peine à se défaire, ou dont on ne se détrompe jamais.) (*M. BEAUZÉE.*)

Digitized by Google

La *Préoccupation* ſe décèle d'une manière bien ſenſible, dans les perſonnes à qui il ſuffit qu'une opinion ſoit populaire pour qu'ils la rejettent. Les opiniona ſinguliéres ont ſeules le privilège de captiver leurs eſprits; ſoit que l'amour de la nouveauté ait pour eux des appas invincibles; ſoit que leur eſprit, d'ailleurs éclairé, ait été la dupe de leur cœur corrompu; ſoit que l'irréligion ſoit l'unique moyen qu'ils ayent de percer la foule, de ſe diſtinguer, & de ſortir de l'obſcurité à laquelle ils paroiſſent condannéa. Ce que la nature leur refuſe en talents, l'orgueil le leur rend en impiété. Ils méritent qu'on les mépriſe aſſez, pour leur laiſſer cette eſtime flétriſſante qu'ils ambitionnent comme leur plus beau titre, d'hommea ſinguliera. (*ANONYME.*)

(? Un homme ſujet à ſe laiſſer *prévenir*, s'il oſe remplir une dignité ou ſéculière ou eccléſiaſtique, eſt un aveugle qui veut peindre, un muet qui s'eſt chargé d'une harangue, un ſourd qui juge d'une ſymphonie. Foibles images, & qui n'expriment qu'imparfaitement la miſère de la *Prévention!* Il faut ajouter qu'elle eſt un mal déſeſpéré, incurable; qui infecte tous ceux qui aprochent du malade; qui fait déſerter les égaux, les inférieurs, lea parenta, les amis, juſqu'aux médecins: ils ſont bien éloignés de le guérir; s'ils ne peuvent le faire convenir de ſa maladie ni des remèdes, qui ſeroient d'écouter, de douter, de s'informer, & de s'éclaircir. Les flatteurs, les fourbea, les calomniateurs, ceux qui ne délient leur langue que pour le menſonge & l'intérêt, ſont les charlatans en qui il ſe confie, & qui lui ſont avaler tout ce qu'il leur plaît; ce ſont eux auſſi qui l'empoiſonnent & qui le tuent.) (*LA BRUYÈRE*, ch. *xij.*)

Les *Préjugés* (dit Bacon, l'homme du monde qui a le plus médité ſur ce ſujet) ſont autant de ſpectres & de fantômes, qu'un mauvais génie envoya ſur la terre pour tourmenter les hommes: mais c'eſt une eſpèce de contagion, qui, comme toutes les maladies épidémiques, s'attache ſur-tout au peuple, aux femmes, auxenfants, aux vieillards, & qui ne cède qu'à la force de l'age & de la raiſon. *Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) PRÉPOSITIF, IVE, adj. Qui ſert à être mis avant, ou à la tête du mot.

Dana les Diphthongues, on appelle *prépoſitive* la première des deux voix qu'on y prononce en une ſeule émiſſion; comme *i* dans *Dieu*, *u* dans *lui*, *ou* dans *ouate*, &c. *Voyez* DIPHTHONGUE.

Parmi lea Particules, il y en a de *prépoſitives*; & ce ſont cellea qui ſe mettent à la tête du mot compoſé; comme *a* dana *anéantir* (réduire à néant), *co* dans *coopérateur*, *dé* dans *défaire*, *mé* dana *médire*, *par* dans *parfait*, *pré* dans *prépoſé*, *pro* dans *projeter*, *re* dans *revenir*, *ré* dana *réhabiliter*, *ſou* dans *ſoulever*, *ſur* dans *ſurvenir*, *trans* dana *tranſmettre*, &c. *Voyez* PARTICULE. (*M. BEAUZÉE.*)

* PRÉPOSITION, ſ. f. Les *Prépoſitions* ſont des mots qui déſignent des raports généraux, avec indétermination de tout terme antécédent & conſéquent.

(? Qu'il me ſoit permis ici d'emprunter un langage, étranger ſans doute à la Grammaire, mais qui peut convenir à la Philoſophie; parce que de droit elle s'accommode de tout ce qui peut mettre la vérité en évidence. Les calculateurs diſent que 3 eſt à 6, comme 5 eſt à 10, comme 8 eſt à 16, comme 25 eſt à 50, &c. Que veulent-ils dire? Que le raport de 3 à 6 eſt le même que le raport de 5 à 10, que le raport de 8 à 16, que le raport de 25 à 50: mais ce raport n'eſt aucun de ces nombres; & on le conſidère ſans détermination d'aucun terme, quand on dit que 2 en eſt l'expoſant.

C'eſt la même choſe d'une *Prépoſition*; c'eſt, pour ainſi dire, l'expoſant d'un raport conſidéré d'une manière abſtraite & générale, & indépendamment de tout terme antécédent & de tout terme conſéquent. De là vient que l'on peut employer la même *Prépoſition* avec différenta mots, comme le même expoſant déſigne le raport de differents nombres: nous diſons *la main DE Dieu*, *la colère DE ce prince*, *les déſirs DE l'âme*; & de même, *contraire A la paix*, *utile A la nation*, *agréable A mon père*; & encore, *penſer AVEC juſteſſe*, *parler AVEC vérité*, *écrire AVEC netteté*; &c.

Les grammairiens appellent *analogues* lea phraſes de cette ſorte, qui renferment la même *Prépoſition* appliquée à des mota de même eſpèce: ainſi, les trois premières ſont analogues, parce que la même *Prépoſition DE* y eſt appliquée aux noms appellatifs *main*, *colère*, *déſir*, les troia ſuivantes ſont pareillement analoguea, parce que la même *Prépoſition A* y eſt appliquée aux adjectifs phyſiques *contraire*, *utile*, *agréable*; il en eſt de même des trois dernières, parce que la même *Prépoſition AVEC* y eſt appliquée aux verbea *penſer*, *parler*, *écrire*. C'eſt le pur langage des mathématiciens, qui diſent que les nombrea 3 & 6, 5 & 10, ſont proportionnels, parce que le raport des deux premiera eſt égal à celui des deux derniers: car Analogie & Proportion c'eſt la même choſe, ſelon la remarque même de Quintilien (*Inſt. orat.* i, 6); *Analogia præcipuè, quam, proximè ex græco tranſferentes in latinum*, Proportionem *vocaverunt.*

Tout ceci doit faire entendre comment les *Prépoſitions* déſignent avec indétermination de tout terme antécédent & conſéquent. Ce n'eſt pas à dire que cette eſpèce de mot doive conſerver dans le diſcours l'indétermination qui en fait le caractère; ce n'eſt qu'un moyen d'en rendre l'uſage plus général, par la liberté d'appliquer l'idée de chaque raport à tel terme, ſoit antécédent, ſoit conſéquent, qui peut convenir aux vûes de l'énonciation.

Il réſulte de là que nulle *Prépoſition* ne peut entrer dans la ſtructure d'une phraſe, ſans être actuellement appliquée à un terme antécédent, dont elle détermine le ſens général par l'idée acceſſoire du raport dont elle eſt le ſigne : & ce terme antécédent ne peut être qu'un nom appellatif, un adjectif phyſique, un verbe, ou un adverbe ; parce que ce ſont les ſeules eſpèces de mots qui ſoient ſuſceptibles d'être modifiées par des idées acceſſoires de raport.

Il réſulte encore de là qu'une *Prépoſition* ne peut être employée ſans être ſuivie d'un terme conſéquent, qui achève d'individualiſer le raport indiqué d'une manière vague & indéfinie par la *Prépoſition*. Or un raport ne peut avoir pour terme qu'un être, ſoit réel ſoit abſtrait ; & par conſéquent une *Prépoſition* eſt néceſſairement ſuivie d'un mot qui puiſſe préſenter à l'eſprit un être déterminé, c'eſt à dire, d'un nom ou d'un pronom, à quoi ſe raportent encore les infinitifs des verbes, qui ſont de véritables noms. *Voyez* INFINITIF.

Le terme conſéquent, ſervant à compléter l'idée totale du raport individuel que l'on ſe propoſe d'énoncer, eſt appelé, dans le langage grammatical, *Complément* de la *Prépoſition*. Ainſi, dans ces phraſes, *La main de DIEU*, *Avantageux en SOI*, *Travailler pour VIVRE* ; le nom *Dieu*, le pronom *ſoi*, & l'infinitif *vivre*, ſont les *Compléments* des *Prépoſitions DE*, *EN* & *POUR*.)

Il y a des langues, comme le grec, le latin, l'allemand, l'arménien, *&c*, dont les noms & les autres eſpèces de mots analogues ont reçu des cas, c'eſt à dire, des terminaiſons différentes qui ſervent à préſenter les mots comme termes de certains raports : en latin, par exemple, le cas nommé *Génitif* préſente le nom qui en eſt revêtu comme terme conſéquent d'un raport quelconque, dont le terme antécédent eſt un nom appellatif ; *fortitudo REGIS*, raport d'une qualité au ſujet qui en eſt revêtu ; *puer EGREGIÆ INDOLIS*, raport du ſujet à ſa qualité ; *creator MUNDI*, raport de la cauſe à l'effet ; *CICERONIS opera*, raport de l'effet à la cauſe ; *&c*. *Voyez* GÉNITIF, CAS, & chacun des cas en particulier.

Il y a d'autres langues, comme l'hébreu, le françois, l'italien, l'eſpagnol, *&c*, qui n'ont point admis cette variété de terminaiſons, & qui ne peuvent exprimer les différents raports des êtres, des idées, & des mots, que par la place qu'ils occupent dans la conſtruction uſuelle, ou par des *Prépoſitions*.

Mais dans les langues mêmes qui ont admis des cas, on eſt forcé de recourir aux *Prépoſitions*, pour exprimer quantité de raports dont l'expreſſion n'a point été compriſe dans le ſyſtême des cas.

Cependant comme nous venons à bout, par les *Prépoſitions* ou par la conſtruction, de rendre avec fidélité tous les raports déſignés par des cas dans les autres langues, d'autres idiomes auroient pu adopter quelque ſyſtême, au moyen duquel ils auroient exprimé par des cas les raports que nous exprimons par la conſtruction ou par des *Prépoſitions* : de manière que comme le françois, l'italien, l'eſpagnol, *&c*, ſont ſans cas, ces autres langues ſeroient ſans *Prépoſitions*. Il n'auroit fallu, pour cela, que donner aux mots déclinables un plus grand nombre de cas, ce qui étoit très-poſſible.

Cette poſſibilité ſans doute auroit paru chimérique à Sanctius, puiſqu'il prétend que la diviſion des cas latins en ſix eſt naturelle & doit être la même dans toutes les langues : *Quoniam hæc caſuum partitio naturalis eſt, in omni item idiomate tot caſus reperiri fuerit neceſſe.* (Minerv. *j*, 6.) Sans rien répéter ici des excellentes preuves du contraire, déduites par Périzonius dans ſa Note ſur ce texte, qu'il intitule *Falſa & inanis diſputatio*, il ſuffit d'obſerver que la Dialectique de Sanctius eſt démentie par l'uſage des allemands qui n'ont que quatre cas, des grecs qui n'en ont que cinq, des arméniens qui en ont dix, des lapons qui en comptent juſqu'à quatorze ; les ſuedois & les anglois ont un génitif bien caractériſé, & c'eſt l'unique cas que ces peuples ayent admis.

(† Mais la poſſibilité d'une langue ſans *Prépoſitions* n'eſt pas une hypothèſe ſans réalité. La langue baſque, parlée par les baſques françois & par les biſcaïens d'Eſpagne, peuples qui habitent les côtes autour du golfe de Gaſcogne, eſt abſolument ſans *Prépoſitions*, & exprime par des terminaiſons différentes, qui ſont de vrais cas, tous les raports qu'on déſigne ailleurs par des *Prépoſitions*. Par exemple, de *jaun* (ſeigneur) on forme *jaun-à* (le ſeigneur), *jaun-arén* (du ſeigneur), *jaun-ari* (au ſeigneur), *jaun-aréquin* (avec le ſeigneur), *jaun-agátic* (pour le ſeigneur), *jaun-agábe* (ſans le ſeigneur), *jaun án* (dans le ſeigneur, ſur le ſeigneur), *jaun-agaz* (pour le ſeigneur), *&c*. Je ſépare ici les terminaiſons ajoutées, afin de les diſtinguer du nom ; car elles en ſont réellement inſéparables & dans la prononciation & dans l'écriture.

Il eſt vrai que le P. de Larramendi, jéſuite, qui en 1729 donna une Grammaire baſque écrite en eſpagnol, annoncée ſous le titre pompeux *El imposſible vencido : Arte de la lengua baſcongada*, & imprimée à Salamanque ; il eſt vrai, dis-je, que ce jéſuite, prévenu, comme Sanctius, de la prétendue néceſſité d'admettre partout ſix cas à l'exemple des latins, n'a pas manqué de les montrer dans la déclinaiſon : mais dans le chap. 9 de la IIe partie, il rappelle, ſous le nom de *Poſpoſicion* (Poſtpoſition) les mêmes terminaiſons dont il s'eſt ſervi pour décliner, & toutes les autres qui équivalent à nos *Prépoſitions* ; & il dit poſitivement qu'elles entrent dans la compoſition des

mots basques, *Las quales, siendo compuestas de dos distintas, parecen una sola por la continuacion, pero se deben distinguir para el regimen, y para dar el correspondiente à las* Preposiciones *del latin y de otras lenguas.* Reconnoître si formellement la nécessité d'unir ces Postpositions avec les noms, & les distinguer comme correspondsntes aux *Prépositions* du latin & des autres langues, n'est-ce pas établir que ce sont des terminaisons ou des cas qui ont, dans la langue basque, l'effet des *Prépositions* dans les autres langues?)

Il n'est pas question de discuter ici les avantages respectifs des langues, selon qu'elles seroient ou sans cas ou sans *Prépositions*, ou qu'elles participeroient plus ou moins à l'un ou à l'autre des deux systêmes. Mais j'ai dû remarquer la possibilité & même la réalité d'une langue sans *Prépositions*, afin de faire connoître jusqu'à quel point cette classe de mots est nécessaire dans le [illegible] général du langage.

On le sentira mieux encore, si l'on fait une réflexion que j'aurois pour être dû présenter plus tôt: c'est que la plupart de nos expressions composées d'une *Préposition* avec son complément, peuvent être remplacées par des adverbes qui en seroient les équivalents. Selon l'abbé Batteux (*Cours des Belles-Lettres*, part. III, sect. iv, §. 2), « On peut regarder les *Prépositions* comme des » caractères séparés, pour ajouter aux substantifs » la manière de signifier qui convient à l'adverbe.... » Vous dites *justement*; c'est la dernière syllabe » qui est le caractère adverbial: placez la *Préposition* AVEC avant le nom *justice*, elle donnera » la même manière de signifier au nom substantif » *justice*, que la syllabe *ment* a donnée au nom » adjectif *juste*. Ainsi, les *Prépositions* rentrent » dans l'adverbe: on les a inventées pour en tenir » lieu, pour en exercer la fonction avec le secours » du substantif, parce qu'on y a trouvé l'avantage » de la variété ».

Cette observation est vraie jusqu'à un certain point, & elle a pour fondement l'analogie réelle qu'il y a entre la nature de la *Préposition* & celle de l'adverbe. Les *Prépositions*, comme je l'ai dit dès le commencement, désignent des raports généraux avec abstraction de tout terme antécedent & conséquent; & les adverbes expriment des raports généraux déterminés par la désignation du terme conséquent, mais avec abstraction de tout terme antécedent: c'est pourquoi toute locution qui renferme une *Préposition* avec son complément est équivalente à un adverbe, & prend, en Grammaire, le nom de *Phrase adverbiale*. Il ne faut pourtant pas croire que les deux locutions soient absolument *synonymes*, & que la variété ne soit que dans les sons. *Voyez* ADVERBE; PHRASE ADVERBIALE; AVEUGLEMENT, A L'AVEUGLE, *syn.* EFFECTIVEMENT, EN EFFET, *syn.*

La plupart de nos grammairiens distinguent deux sortes de *Prépositions* par raport à la forme: des *simples*, qui sont exprimées par un seul mot, comme *à*, *avec*, *chez*, *contre*, *dans*, *de*, &c; & de *composées*, qui comprennent plusieurs mots pour l'expression du raport, comme *vis-à-vis de*, *à l'égard de*, *à la réserve de*, &c. Telle est à cet égard la doctrine de l'abbé Regnier (*Gramm. franç.* in-12, *pag.* 565; in-4°. *pag.* 595); celle de Restaut (*Princ. gén.* ch. 8); celle du P. Buffier (*Gramm. franç.* n°. 647--651.)

Mais on ne doit pas regarder comme une *Préposition*, même en y ajoutant l'épithète de *composée*, une phrase qui renferme plusieurs mots. La *Préposition* est une sorte de mot; & chacun des mots qui entrent dans la structure des phrases que l'on prend pour des *Prépositions*, doit être raporté à la classe qui lui est propre. Ainsi, dans *vis-à-vis de*, il y a quatre mots; deux fois *vis*, qui anciennement signifioit *visage*, & les deux mots *à* & *de*, qui sont des *Prépositions*; en sorte qu'il faudroit écrire sans tirer *vis a vis de*, comme on écriroit *visage à visage*, & comme on écrit effectivement *face à face*: dans *à l'égard de*, il y a aussi quatre mots; *à* & *de*, qui sont *Prépositions*, l'article *le*, & le nom *égard*. C'est confondre les idées les plus claires & les plus fondamentales, que de prendre des phrases pour des sortes de mots; & pour n'avancer que des principes qui se puissent justifier, on ne doit reconnoître que des *Prépositions* simples.

(? Du Marsais ne se contente pas de dire que les *Prépositions* sont simples, il avance encore (*au mot* ACCIDENT) qu'elles sont toutes primitives. C'étoit aussi l'opinion de Périzonius, qui l'a amplement développée dans sa Note I sur le chapitre xij du liv. I de la *Minerve* de Sanctius; & elle me paroît assez vraisemblable. Des mots en effet, qui paroissent plus tôt destinés à avertir de l'existence d'un raport entre deux idées qu'à en énoncer l'idée même, & qui ne représentent qu'un raport quelconque sans aucune détermination précise, à quelle idée primitive les feroit-on tenir? de quel autre mot les dériveroit-on? & sur quel fondement pourroit-on établir cette généalogie? Voilà donc les principes d'après lesquels nous allons fixer le détail des véritables *Prépositions* françoises, latines, & grèques.)

I. Nous en avons en françois vingt en tout, que je vas raporter dans l'ordre alphabétique, en y joignant quelques exemples qui en montreront l'usage.

A. *A midi; à Paris; à la messe; à la manière des grecs; à vous; à nos amis; tourner à tout vent; difficile à concevoir; destiné à être brûlé; faire les choses à demi; à bon escient; à contre-cœur; une écuelle à chat; à bon chat bon rat.*

APRÈS. *Après midi; après avoir pris conseil; le second après le roi; je passerai après vous; l'un après l'autre; jeter le manche après la cognée; courir après les honneurs.*

Digitized by Google

AVEC. *Avec mon ami ; avec lui ; avec ſa troupe ; avec un bâton ; avec les précautions requiſes ; avec ſerment ; parler avec grace, avec dignité, avec feu, avec emportement.*

CHEZ. *Se tenir chez ſoi ; j'irai chez vous ; je viens de chez mon ami ; j'ai paſſé par chez elle ; il demeure auprès de chez mon avocat ; c'étoit la coutume chez les grecs, chez les romains.*

CONTRE. 1°. Dans un ſens d'oppoſition : *plaider contre quelqu'un ; écrire contre les philoſophes ; il eſt parti contre mon avis* 2°. Dans un ſens de voiſinage ou de contiguïté : *ſa maiſon eſt contre la mienne, contre l'égliſe ; cela eſt collé contre la muraille.* 3°. Dans un ſens de comparaiſon : *changer un cheval borgne contre un aveugle ; fin contre fin n'eſt pas bon à faire doublure.*

DANS. *Il reviendra dans trois jours, dans le mois, dans l'année ; je me promenai dans la ville ; j'étois dans mon lit ; il y a de l'embarras dans vos affaires ; vous trouverez de la reſſource dans votre eſprit ; ce dogme eſt bien établi dans l'Ecriture, dans les livres ſaints, dans les SS. Pères.*

DE. *Sortir de grand matin ; arrivé de bonne heure ; agir de concert, de bonne foi ; être de belle humeur, d'un bon caractère ; cela eſt de conſéquence ; l'heure de midi ; la ville de Paris ; la rivière de Seine ; l'obligation de ſe taire ; la crainte d'avoir déplu ; loin de moi ; près de la ville ; digne de louange ; indigne de vivre ; vivre de pain & d'eau ; mourir de douleur ; parler de ſes affaires ; revenir de la campagne ; de moment en moment ; de loin à loin ; peu de biens ; aſſez de beauté ; trop de prétentions.*

(† Les *Prépoſitions* A & DE ſe contractent en un ſeul mot avec l'article *le*, quand il eſt ſuivi d'un mot qui commence par une conſonne ou par une *h* aſpirée, & avec *les* dans tous les cas ; on dit *au* pour *à le*, *du* pour *de le*, *aux* pour *à les*, & *des* pour *de les*. On dit donc *au pape, au héros, du pape, du héros ; aux rois, aux reines, aux héros, aux hallebardes, aux amis aux épées, aux honneurs, aux humeurs ; des rois, des reines, des héros, des hallebardes, des amis, des épées, des honneurs, des humeurs.*)

DEPUIS. *Depuis la création du monde ; depuis Pâques ; depuis deux heures ; depuis quel temps ? depuis moi ; depuis le premier juſqu'au dernier ; depuis le palais juſqu'à la cathédrale.*

DÈS *Dès le commencement ; dès l'origine ; dès les premiers temps ; à prendre cette rivière dès ſa ſource ; il a bronché dès le premier pas ; je partirai dès que vous voudrez ; je répliquai dès qu'il eut fini de parler ; dès que vous y conſentez, je ſuis sûr du reſte.*

L'abbé Girard (*Vrais principes, Diſc. XII*) fait de *dès* une conjonction. Mais, je le demande, eſt-ce une conjonction dans les cinq premiers exemples que je viens de donner ? quand on les rend littéralement en latin, *ab initio, ab origine, à primis temporibus*, &c ; peut-on dire que *ab* & *à* ſoit des conjonctions ? C'eſt le même mot *dès* dans les trois derniers exemples, & il n'y eſt pas plus conjonction que dans les phraſes de l'académicien. *Dès qu'elles entrent ſous le pouvoir d'un mari, dès que les dames s'en mêlent, dès que le prince demande :* la vraie conjonction dans ces phraſes, c'eſt *que*, qui lie les propoſitions incidentes dont il eſt ſuivi, à ſon antécédent ſous-entendu, par exemple, *le moment*, qui eſt le complément immédiat & grammatical de *dès :* ainſi, *dès* eſt toujours *Prépoſition* ; & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *dès* le moment *qu'elles entrent ſous le pouvoir d'un mari, dès* le moment *que les dames s'en mêlent*, dès le moment *que le prince demande* ; & dans mes derniers exemples, *dès* le moment *que vous voudrez*, *dès* le moment *qu'il eut fini de parler*, *dès* le moment *que vous y conſentez.*

EN. *Vivre en paix ; être en guerre ; battre en retraite ; parler en père ; agir en roi ; écrire en anglois ; traduire en italien ; paſſer en revue ; il fut tué en combattant ; de moment en moment ; de point en point ; en dix ans il a doublé ſa fortune ; je le dirai en temps & lieu ; il eſt en oraiſon, en ſilence, en pénitence, en priſon ; chaſſer en plaine ; être en mer ; voyager en France ; paſſer en Aſie.*

(† Cette *Prépoſition*, primitive dans notre langue, eſt la *Prepoſition* IN des latins. Mais nous avons un autre mot *en*, adverbe, qui ſignifie *de cela, de ce lieu, de cet homme*, &c, & que nous avons tiré du latin *inde* ; auſſi ſelon M. Huet, s'écrivoit-il autrefois *end.*)

ENTRE. *Je me jette entre vos bras ; je le placerai entre mes livres ; entre nous ſoit dit ; il eſt entre la vie & la mort ; j'arrivai entre chien & loup, c'eſt à dire, ſur le ſoir ; il y a grande différence entre promettre & tenir.*

OUTRE. *Outre cela, outre les ouvrages qu'il a donnés ſur cette matière, il en a encouragé d'autres par des prix ; vous le louez, vous le blâmez outre meſure ; outre qu'elle eſt riche, elle eſt belle & ſage.*

PAR. *J'ai paſſé par cette ville ; il paſſa par les plus rudes épreuves ; prouver par témoins, par écriture, par bonnes raiſons ; avoir mille écus par an, par mois ; plaire par ſon eſprit, par ſon caractère ; il s'eſt fait tort par ſes propos ; par où irez-vous ? commencez par y réfléchir.*

PARMI. *Parmi les hommes ; parmi les animaux ;*

parmi nous ; voilà des étoffes parmi leſquelles vous pouvez choiſir.

POUR. *Il combat pour la patrie ; il eſt parti pour Rome ; vous oubliez tout pour la chaſſe ; il paſſe pour habile ; j'ai eu ce livre pour quarante ſous ; donner de mauvaiſes pointes pour des traits d'eſprit ; cet habit eſt trop léger pour la ſaiſon ; voilà une grande foibleſſe pour un philoſophe ; pour qui tenez-vous ? vous avez de la haine, de l'averſion pour lui ; pour le préſent ; pour un mois ; pour toute la vie ; pour toujours ; pour jamais ; pour lors nous verrons ; faites comme vous voudrez, pour moi je me retire ; ſouffrir pour ſouffrir, il vaut mieux dans ſes ſouffrances ne voir que la main de Dieu que celle des hommes ; pour ainſi dire ; j'ai fait tout mon poſſible pour le déſabuſer ; il eſt malade pour avoir fait débauche.*

SANS. *Je m'y rendrai ſans doute ; il a vécu ſans reproche ; ſa traduction eſt ſans faute ; il l'a faite ſans aucun ſecours ; ſans la violence qu'on a employée, ſans les menaces qu'on lui a faites, il n'y auroit pas conſenti ; je ſortis ſans chapeau & ſans épée ; nous y allâmes ſans elles ; laiſſe-le dire ſans lui répliquer ; je fus condamné ſans avoir été entendu ; cela ſe fera ſans qu'il le ſache.*

(† Je dois remarquer ici un uſage équivoque de cette *Prépoſition*, contre lequel il eſt bon de ſe tenir en garde. *J'aurois gagné mon procès ſans vous* : cela ſignifie, dit-on, Si vous n'aviez pas ſollicité contre moi : cela peut être, j'en conviens; mais *ſans vous* peut ſignifier auſſi, Sans le ſecours de vos ſollicitations pour moi, Quand même vous n'auriez pas ſollicité pour moi. Il vaut donc mieux prendre un tour différent, & dire, par exemple, dans le premier ſens : *J'aurois gagné mon procès ſans vos oppoſitions*, & dans le ſecond ſens : *J'aurois gagné mon procès ſans votre ſecours, ſans votre appui.*)

SELON. *Il ſe décidera ſelon l'occaſion ; chacun ſera récompenſé ſelon ſes œuvres ; cela n'eſt pas ſelon la raiſon ; c'étoit, ſelon S. Auguſtin, la penſée de Manès ; ſe gouverner ſelon le temps, ſelon les occurrences ; ſelon votre avis, ſelon mon ſentiment, ſelon vous, ſelon moi, il s'y eſt mal pris ; il ſera payé ſelon qu'il travaillera ; on le traitoit ſelon qu'il ſe ſoit bien ou mal.*

SOUS. *Tout ce qui exiſte ſous le ciel ; une eau qui coule ſous terre ; ſe coucher ſous un arbre ; mettre un oreiller ſous ſa tête, un carreau ſous ſes pieds ; porter ſous le bras ; vendre ſous le manteau* (en cachette) ; *enfermé ſous la clef ; retiré ſous une ville, ſous le canon d'une ville ; être ſous les armes ; cela s'eſt paſſé ſous mes yeux ; je le veux bien ſous cette condition, ſous cette réſerve ; nous ſommes ſous la domination, ſous l'obéiſſance, ſous la puiſſance d'un prince bon & juſte ; nous ſerons heureux ſous ſon règne ; cela ſe fera ſous vingt quatre heures ; j'ai tous mes livres ſous la main ; agir ſous main ; paſſer ſous ſilence ; traiter ſous ſeing privé ; défendre une choſe ſous peine de la vie ; ſous prétexte de le défendre ; ſous ombre de piété ; ſous votre bon plaiſir ; ſous la protection du Ciel.*

SUR. *Mettez cela ſur la table ; cet oiſeau étoit perché ſur un arbre ; s'appuyer ſur un bâton, ſur un foible roſeau ; les globes céleſtes roulent ſur nos têtes ; il y a guerre ſur terre & ſur mer ; ville ſituée ſur la Meuſe, ſur la frontière ; cette maiſon a vue ſur le jardin, ſur la campagne, ſur la rivière ; je l'écrirai ſur mon regiſtre ; avoir autorité, inſpection, de l'aſcendant ſur quelqu'un ; l'emporter ſur quelqu'un ; je compte ſur vous, ſur votre parole ; écrire ſur parole ; je vous la promets ſur mon honneur ; il vint ſur le midi, ſur les trois heures ; il étoit ſur le point de ſortir, ſur ſon départ notes ; ſur l'Encyclopédie ; défendre une choſe ſur peine ; de la vie être ſur pied, être ſur ſes pieds ; être ſur le bon pied, ſur un bon pied.*

VERS. *Vers l'Orient ; vers Toulouſe ; vers où allez-vous ? tournez-vous vers moi ; ſe tourner vers Dieu ; lever les mains, les yeux vers le ciel ; il eſt envoyé vers les Princes d'Allemagne ; il eſt arrivé vers midi, vers le ſoir, vers la fin du mois, vers le commencement de l'été.*

(† Ce tableau des *Prépoſitions* françoiſes n'eſt pas complet, vont me dire les gens à routine, qui ont vu tant d'autres mots comptés pour tels dans les Grammaires & dans les Dictionnaires. Je ne me défends pas d'en avoir abrégé la liſte, & celle même que j'ai donnée autrefois dans la première Encyclopédie & dans ma Grammaire générale : ce changement annonce que je ne l'ai pas fait ſans des raiſons que j'ai crues bonnes ; je vais les mettre ſous les yeux du lecteur, en ſuivant l'ordre alphabétique des mots qu'on a pris juſqu'ici pour des *Prepoſitions.*

1. ATTENANT. C'eſt un adjectif ; *la maiſon attenante, attenante à la mienne* : c'eſt un mot compoſé de *tenant à*, participe de *tenir à* : & le verbe *attenir* lui-même a été uſité, comme on peut le voir dans le Dictionnaire de Borel. Voilà donc deux titres pour exclure ce mot de la claſſe des *Prépoſitions*. Quand il ſemble employé comme *Prépoſition*, c'eſt qu'il y a ellipſe : *l'égliſe eſt attenant le château*, c'eſt à dire, *l'égliſe eſt* l'édifice *attenant à le château* ; on en décompoſant le mot & le regardant comme participe, *l'égliſe eſt tenant à le château, au château* ; & alors, il n'y a aucune ellipſe.

2. ATTENDU. C'eſt le ſupin ou le participe

passif du verbe *attendre*, mais pris dans le sens étymologique d'*attendre* (faire attention); en sorte que *attendu*, quand il a l'air d'une *Préposition*, signifie *attention faite à*. Ainsi, quand on dit, par exemple, *on le respecte attendu sa naissance*, *attendu qu'il est homme de bien*; c'est comme si l'on disoit, *attention faite à sa naissance, à ce qu'il est homme de bien*; ou encore, *par attention à sa naissance, à ce qu'il est homme de bien*.

3. 4. Auprès, Autour, indiquent, par leur propre formation, qu'ils sont adverbes; puisqu'ils sont composés de la *Préposition A*, de l'article *le*, & de l'un des noms *pres* ou *tour*: *à le près*, *à le tour*, en trois mots; en suite *al près*, *al tour*, puis *au près*, *au tour*, en deux mots (c'étoit ainsi qu'il falloit continuer d'écrire, & l'on feroit bien d'y revenir); & enfin *auprès*, *autour*, en un seul mot. Ainsi, *Auprès* veut dire *à un terme* ou *à un point voisin*, *au voisinage*; & *Autour* signifie *au contour*, *dans le contour*.

5. Avant. On ne peut douter que ce mot ne soit nom dans ces phrases, que le Dictionnaire même de l'Académie autorise: *l'avant d'un vaisseau*, qui est opposé à *l'arrière*; *le château d'avant*, pour dire *de proue*. Ce n'est pas moins un nom, quand on dit, *pousser en avant*, *aller en avant*, *de là en avant*, *mettre en avant*: car il n'y a qu'un nom qui puisse être le complément de la *Préposition EN*.

Mais pourra-t-on dire aussi que c'est un nom dans ces phrases, où l'on a coutume de le regarder comme une *Préposition*, *avant trois heures*, *avant l'examen*, *avant moi*, *avant toutes choses*? Sera-ce un nom dans celles ci, où tout le monde le traite d'adverbe, *bien avant dans la nuit*, *fort avant dans la terre*, *assez avant dans la Géométrie*?

C'est un principe incontestable, que la nature des mots est immuable; & il faut en conclure que, si *avant* est une fois nom, il le sera toujours. Quand il est employé d'une manière qui semble en faire une autre espèce de mot; l'ellipse est la cause de cette irrégularité apparente, & le supplément remet tout dans l'ordre: à l'*avant* de *trois heures*, à l'*avant* de l'*examen*, à l'*avant* de *moi*, à l'*avant* de *toutes choses*; *bien* en *avant dans la nuit*, *fort avant dans la terre*, *assez* en *avant dans la Géométrie*.

Mais si *avant* est un nom, comment peut-on regarder *arrière* comme un adverbe? & si *arrière* est adverbe, pourquoi vouloit-on qu'*avant* fût *Préposition*? Ces deux mots sont de même espèce, comme opposés; ils sont tous deux noms: & il ne faut pour s'en convaincre, que voir le Dictionnaire même de l'Académie au *mot* Arrière, & les mots composés de l'un & de l'autre; *arrière-garde* ou garde de l'arrière, *avant-garde* ou garde de l'avant; *arrière-corps*, & *avant-corps*, *arrière-cour* & *avant-cour*, *arrière-main* & *avant-main*.

Quand un infinitif est complément du mot *avant*, Vaugelas est d'avis (*Remarq.* 274), qu'il faut mettre *que de* entre *avant* & le verbe; & cette décision a été adoptée & défendue par du Marsais. (*Voyez* Avant.) Il faut donc dire, suivant cette règle, *avant que de mourir*, & non pas *avant de mourir*, & encore moins *avant mourir*, dont personne ne s'avise aujourd'hui.

Cependant bien des écrivains estimables disent aujourd'hui *avant de*; & Voltaire dit *avant que de* & *avant de* dans sa tragédie de Tancrède:

Mes yeux seront témoins de votre fier courage,
Et vous auront vu vaincre *avant de* se fermer.
Act. I, sc. 3.

Ma chère Aménaïde, *avant que de* quitter
Ce jour, ce monde affreux que je dois détester.
Act. V, sc. 5.

Ce poète regarde donc l'usage du moins comme douteux à cet égard; sans quoi, il se chargeroit volontairement d'un barbarisme, que nulle licence poétique ne sauroit autoriser. Or si l'usage est une fois partagé, je ne doute pas qu'*avant de* ne l'emporte bientôt sur *avant que de*; 1°. par la raison même de la nouveauté; 2°. à cause du plus de brièveté; 3°. parce que l'explication analytique de la nouvelle phrase est plus aisée & plus simple que celle de l'ancienne: *avant de mourir*, c'est analytiquement à l'*avant de mourir*, comme *au moment de mourir*, les deux noms *avant* & *moment* étant également déterminés par *de mourir*; ou bien *avant* le moment *de mourir*, ce qui seroit plus simple, pour ceux mêmes qui regarderoient encore *avant* comme une *Préposition*, que d'expliquer le *que* suivant par *hoc quod*, que Du Marsais traduit par *la chose*, sans tenir aucun compte de *quod*.

6. Concernant, employé comme dans cette phrase, *J'ai lu plusieurs écrits concernant cette dispute*. C'est, selon le Dictionnaire de l'Académie, un participe, que l'usage a rendu indéclinable, & qui signifie la même chose que ... *touchant*. Ce n'est donc pas une *Préposition*. L'exemple ci-dessus peut en effet s'expliquer ainsi: *J'ai lu plusieurs écrits* qui concernoient *cette dispute*.

7. 8. Deça & Dela. Ce sont des noms: 1°. parce qu'on les emploie comme compléments des *Prépositions*; *au deça*, *au dela*, *de deça*, *de dela*, *par deça*, *par dela*, *en deça*, *en dela*: 2°. parce qu'on leur donne, comme aux autres noms, des compléments déterminatifs amenés par la *Préposition* de; *au deça* ou *au dela de la riviere*, *en deça des monts*, *au dela de nos espérances*: 3°. parce que, selon le Dictionnaire de

l'Académie (au *mot* Ça), *Deça* marque (ou exprime) le côté, du point que l'on ſpécifie, le plus proche de celui qui parle; & *Dela*, le côté le plus éloigné; en ſorte que, quand je dis *au deça* ou *au dela de la rivière*, c'eſt comme ſi je diſois *au côté le plus proche* ou *au côté le plus éloigné de la rivière*, où l'on voit l'exacte ſynonymie de *deça* avec *côté le plus proche*, & de *dela* avec *côté le plus éloigné*.

Quand ces mots ſont ſuivis immédiatement d'un nom, il y a, entre deux, ellipſe de la *Prépoſition* DE: *par deça les monts*, *par dela les Pyrénées*, c'eſt à dire, *par* le *deça* de *les monts* (ou *des monts*), *par* le *deça* de *les Pyrénées* (ou *des Pyrénées*); comme on dit *hotel Dieu*, *palais Bourbon*, *égliſe S. Louis*, pour *hotel* de *Dieu*, *palais* de *Bourbon*, *égliſe* de *S. Louis*: les mots *Deça* & *Dela* ne ſont pas plus *Prépoſitions* dans les premiers exemples, que ne le ſont les mots *hotel*, *palais*, *égliſe*, dans les derniers; ce ſont des noms d'un côté comme de l'autre.

Quand *Deça* & *Dela* ne ſont ſuivis d'aucun complément, c'eſt qu'il eſt ſouſentendu; car ce ſont des mots néceſſairement relatifs: *c'eſt bien encore par deça* ou *en dela*, c'eſt à dire, *par* le *deça* ou en *dela* du terme dont on a parlé auparavant.

L'Académie écrit *De-çà*, *De là*, ou *De çà*, *De là*, en deux mots & avec l'accent grave. Je conviens qu'originairement chacun de ces noms peut avoir été formé du mot *de* & du mot *ça* ou *la*; mais aujourdhui chacun eſt un nom, & conſéquemment un mot unique qui doit s'écrire en une pièce & ſans accent, afin qu'il n'ait pas l'air d'un mot indéclinable. Il eſt pourtant des cas où il faut écrire en deux mots *De ça* & *De là*, parce que *ça* & *là* ſont des mots diſtincts qui ſignifient à peu près *un lieu* & *un autre lieu*: ainſi, comme on dit, *il court çà & la*, on doit auſſi dire & écrire, *il court de çà & de là*; c'eſt à dire, *en un lieu & en un autre*, *de lieu en lieu*. On doit écrire encore *De là*, quand un ſouſentend un nom avant *là*, comme quand on dit, *De là vinrent les peuples qui inondèrent l'Europe*, c'eſt à dire, *De ce pays-là*; *De là ſont nées les guerres de Religion*, c'eſt à dire, *De ces cauſes-là*; *De là il s'enſuit*, c'eſt à dire, *De ce principe-là*: le mot *là*, dans ces exemples, eſt une particule démonſtrative.

9. 10. Dedans & Dehors. 11. 12. Derrière & Devant. 13. 14. Deſſous & Deſſus. Ce ſont des noms: car, 1°. ils reçoivent l'article indicatif *le*, *les*; 2°. ils ſont quelquefois modifiés par des adjectifs phyſiques; 3°. ils deviennent compléments des *Prépoſitions*; 4°. ils en deviennent même les termes antécédents, pour être déterminés par des compléments. *Le dedans de la maiſon*; *les dedans du château ſont magnifiques*; *le dedans ne répond pas au dehors*; *cette place ne vaut rien, quoiqu'elle ait de beaux dehors*: *ſur les derrières de l'armée*; *en devant de la maiſon*; *un beau devant d'autel*; *aller au devant de quelqu'un*, *au devant du mal*; *prendre les devants*; *le deſſous des cartes*; *au deſſus* ou *au deſſus de Paris*; *il a eu du deſſous*; *elle aura le deſſus*; *mettez-en par deſſous & par deſſus*; *j'ai vu le deſſus de la lettre*; *les deſſous de ces ornements ſont preſque auſſi riches que les deſſus*.

Les ſuppléments de l'ellipſe ramèneront encore ces mots à la même deſtination, dans le cas où on les croit *Prépoſitions* ou adverbes. *Ni dedans ni dehors la ville*, *par dedans l'égliſe*, *pour dehors l'enceinte*, *il eſt dehors*, *reſtez dedans*; *Derrière l'autel*, *devant la porte*, *marchez derrière*, *retirez-vous de devant nous*; *Deſſus* ou *deſſous la table*, *par deſſous la porte*, *de deſſus la voûte*, *montez deſſus*, *cachez-vous deſſous*; c'eſt à dire, *Ni* en *dedans ni* en *dehors* de *la ville*, *par* le *dedans* de *l'égliſe*, *pour* le *dehors* de *l'enceinte*, *il eſt* en *dehors*, *reſtez* en *dedans*; *Au derrière* de *l'autel*, au *devant* de *la porte*, *marchez* en *derrière*, *retirez-vous de* le *devant* de *nous*: *Au deſſus* ou au *deſſous* de *la table*, *par* le *deſſous* de *la porte*, *de* le *deſſus* de *la voûte*, *montez* au *deſſus*, *cachez-vous* au *deſſous*.

15. Devers. C'eſt également un nom, puiſqu'il eſt très-ſouvent à la ſuite des *Prépoſitions* DE & PAR, comme leur complément: *il vient de devers Lyon*, *il a quelque argent par devers ſoi*, *nous paſsâmes par devers Nanci*. C'eſt donc un nom partout, & il ſuppoſe la *Prépoſition* DE après ſoi: *il vient de* le *devers* de *Lyon*, *il a quelque argent por* le *devers* de *ſoi*, *nous paſsames por* le *devers* de *Nanci*.

16. Envers. Les grammatiſtes vont jeter les grands cris, en voyant retrancher ce mot du catalogue des *Prépoſitions*; & ils obſerveront que l'on réunit par la conjonction copulative les mots *Envers* & *Contre*, comme homologues, *envers & contre tous*, & ils en concluront que l'un de ces mots étant *Prépoſition*, l'autre l'eſt donc auſſi.

Je réponds, 1°. que l'uſage, ayant autoriſé l'uſage d'*Envers* avec un complément immédiat ſans l'intervention d'aucune *Prépoſition*, a pu & peut-être dû autoriſer l'union d'*Envers* & de *Contre* avec un complément commun, parce que la conjonction copulative réunit des parties ſimilaires; d'ailleurs l'opinion où l'on a été juſqu'ici qu'*envers* eſt une *Prépoſition*, a dû aſſez naturellement amener cette réunion: mais un fait de l'erreur ne doit pas ſervir à la confirmer.

Je réponds 2°. qu'*Envers*, n'étant pas un mot primitif, ne peut être *Prépoſition*, puiſque les *Prépoſitions* doivent être des mots ſimples &

Digitized by Google

primitifs : or il eſt évident qu'*Envers* eſt compoſé de *en* & de *vers*, celui-ci marquant tendance, & celui-là y ajoutant quelquefois l'idée acceſſoire d'oppoſition ; d'où vient même qu'on a été amené à dire *envers & contre tous*, parce que les deux mots réunis marquent également oppoſition.

Je réponds 3°. qu'*Envers* eſt quelquefois un nom, de l'aveu de tout le monde, comme quand on dit l'*envers d'une étoffe*, *d'une robe*, *d'une manchette*; *il a mis ſes bas à l'envers* ; *il avoit l'eſprit à l'envers* : or il eſt hors de doute que la nature des mots eſt immuable comme celle des êtres ; par conſéquent *Envers*, une fois nom, eſt toujours nom. *Charitable envers les pauvres*, c'eſt donc à dire *charitable* à l'*envers de les pauvres*, à l'égard des pauvres.

17. 18. Excepté. Hormis. Je joins ces deux mots, & parce qu'ils ſont à peu près ſynonymes, & parce qu'ils ſont pareillement dérivés : *Excepté* eſt le participe paſſif du verbe *excepter* ; & *Hormis*, qui s'écrivoit il n'y a pas long temps *horsmis*, eſt compoſé de l'adverbe ſimple *hors* & de *mis*, participe paſſif du verbe *mettre*. Le prétendu complément de ces mots en eſt le ſujet ; & comme le ſujet ne vient qu'après, les participes ſont aiſément devenus indéclinables, ce qui a beaucoup contribué à les faire prendre pour ce qu'ils ne ſont pas. *Excepté quelques mépriſes*, *hormis deux ou trois ſuffrages*, c'eſt à dire, *quelques mépriſes exceptées*, *deux ou trois ſuffrages mis hors*.

19. Hors. Je viens de le dire, *Hors* eſt un adverbe eſſenciellement relatif à l'étendue ou à la durée, & à tout ce qui peut ſe meſurer par l'un ou par l'autre ; il ſignifie à peu près *en dehors*, & c'eſt à cauſe du nom *dehors* compris dans ſa ſignification, qu'il eſt ordinairement ſuivi de *de* : comme *hors de la ville*, *hors de ſaiſon*, *hors de raiſon*, *hors de péril*.

Quelquefois, il eſt vrai, ce mot s'emploie de manière qu'il reſſemble à une *Prépoſition*, & les grammairiens n'ont pas manqué de s'y méprendre : par exemple, *La loi de Mahomet permet tout hors le vin*. Mais on vient de voir que c'eſt un adverbe : il l'eſt donc partout, & l'analyſe l'y ramène au moyen de l'ellipſe : *La loi de Mahomet permet tout*, *ſi on met le vin hors* des choſes permiſes.

Hors vient du latin *Foras*, qui en eſt l'équivalent : le ſeul changement de *f* en *h* eſt commun au paſſage d'une langue à une autre ; & c'eſt ainſi que les eſpagnols ont tiré *hado* de *fatum*, *hablar* de *fabulari*, &c.

20. Durant. 21. Joignant. 22. Moyennant. 23. Pendant. 24. Suivant. 25. Touchant. Ce ſont évidemment les participes actifs des verbes *durer*, *joindre*, *moyenner*, *pendre* (dans le ſens d'*exiſter*, comme quand on dit qu'*une cauſe eſt pendante au parlement*), *ſuivre*, & *toucher* (à peu près dans le ſens de *concerner*).

Durant la paix, *durant les troubles* : c'eſt une ſimple inverſion, *la paix durant*, *les troubles durant* : on dit même ſans inverſion, *il en jouira ſa vie durant*.

Sa maiſon eſt joignant la mienne : cette phraſe eſt dans l'ordre ; le participe eſt indéclinable comme à l'ordinaire. Si au lieu d'un complément objectif primitif, on lui en donne un ſecondaire, ou ſi on l'emploie ſans complément ; *joignant*, avec le même ſens, devient alors adjectif & ſe décline : *une maiſon joignan e à la mienne*, *les maiſons joignantes ont été brûlées*.

Moyennant la grâce de Dieu, *moyennant cinquante piſtoles* : c'eſt une inverſion ; *la grâce de Dieu moyennant*, *cinquante piſtoles moyennant*, (devenant le moyen).

Pendant la paix, *pendant le ſermon* : encore inverſion ; *la paix pendant*, *le ſermon pendant* (exiſtant).

Suivant la loi : il y a ici ellipſe ; *en ſuivant la loi*.

Un traité touchant les bornes de la Critique : phraſe dans l'ordre naturel ; *un traité* qui touche, qui concerne *les bornes de la Critique*. *Il m'a entretenu touchant vos affaires* : ellipſe : *il m'a entretenu* de propos *touchant vos affaires* (qui touchoient, qui concernoient *vos affaires*).

26. Jusque ou Jusques. Ce mot, regardé par Vaugelas (*Rem.* 514) & par l'Académie même, comme une *Prépoſition*, & par l'abbé Girard (*Diſc.* xij) comme une conjonction, eſt en effet un adverbe de quantité, qui marque principalement une tendance ſans diſcontinuation ou ſans exception vers un terme. *Travailler depuis le matin juſqu'au ſoir*, *il eſt allé juſqu'à Rome*, *il aime juſqu'à ſes ennemis* ; c'eſt à dire, *avec une tendance continue* vers le ſoir, vers Rome, *avec une tendance ſans exception* vers ſes ennemis. C'eſt à cauſe de cette idée de tendance, qui eſt eſſenciellement relative, que ce mot exige toujours à ſa ſuite, ou un autre adverbe, ou une *Prépoſition* avec ſon complément, qui ſerve à exprimer le raport de tendance & le terme conſéquent : *juſque hors des murs*, *juſqu'a demain*, *juſque dans la maiſon*, *juſque ſur l'autel*, *juſque vers midi*.

Cette néceſſité de donner un complément à *juſque*, eſt préciſement ce qui la fait prendre pour une *Prépoſition*. Mais j'ai déja remarqué que le complément immédiat d'une *Prépoſition* eſt néceſſairement un nom, un pronom, ou un infinitif ; au lieu que *juſque* n'eſt ſuivi immédiatement que d'un adverbe ou d'une phraſe adverbiale.

On réplique à la vérité, que nous avons bien d'autres exemples de *Prépoſitions* ſuivies immédiatement par d'autres *Prépoſitions* : par exemple,

pour de l'argent, *pour après le dîner*, *avec de la patience*. Mais l'uſage & la connoiſſance des *Prépoſitions* nous avertiſſent que, dans les exemples cités & autres pareils, il y a ellipſe du complément de la première *Prépoſition* : par exemple, *pour* le prix *de l'argent*, *pour* être terminé *après le dîner*, *avec* la vertu *de la patience*. Au contraire, on ne peut imaginer entre *juſque* & la *Prépoſition* ſuivante aucun complément raiſonnable, parce que ni la nature du mot ni l'uſage n'en autoriſent aucun.

Juſque, m'a-t-on dit, eſt une *demi-Prépoſition*, qui ne marque complètement le raport qu'elle déſigne, qu'au moyen d'une autre *Prépoſition* qui la ſuit. Comment prouveroit-on une maxime néceſſairement inconnue en Grammaire ? tout mot y eſt déterminé à une eſpèce, & en eſt un individu complet ; *juſque* feroit-il ſeul une exception à une loi néceſſaire, quoiqu'il ſoit aiſé de l'y ramener ?

27. MALGRÉ. C'eſt le ſubſtantif *gré* (volonté libre & franche) & l'adjectif *mal* (mauvais) : témoin la phraſe, *Bon gré*, *mal gré*, c'eſt à dire, de bon gré ou de mauvais gré. Ce n'eſt donc jamais une *Prépoſition* ; & quand cette locution, miſe mal à propos en un ſeul mot, ſemble en faire la fonction, c'eſt qu'il y a ellipſe. *Il eſt ſorti malgré ſon maître*, c'eſt à dire, contre le *mal gré* de *ſon maître* ; c'eſt le ſens propre : *Il eſt ſorti malgré la pluie*, c'eſt à dire, dans un ſens peut-être figuré, contre le *mal gré* de *la pluie*, ou plus ſimplement, contre le *mal gré* que devoit inſpirer *la pluie* : *Il eſt ſorti malgré que j'en euſſe* : c'eſt à dire, quoique *j'en euſſe mal gré*, volonté contraire.

28. NONOBSTANT. Ce mot eſt dérivé, ou plutôt compoſé des deux mots latins *non obſtans* (ne feſant point obſtacle, ou empêchement) ; c'eſt le latin même francisé & gardant le même ſens en françois : on peut donc regarder le mot françois comme participe d'un verbe qui n'eſt uſité qu'à ce mode, & qui répond littéralement au participe latin *non obſtans* ; & ajoutons que ce participe s'emploie en françois par inverſion, comme d'autres qu'on vient de voir, ſe plaçant avant ſon ſujet. *Nonobſtant l'appel*, *nonobſtant ſes craintes*, c'eſt à dire, *l'appel nonobſtant*, *ſes craintes nonobſtant* (ne feſant obſtacle ni empêchement).

29. SAUF. C'eſt ſans contredit un adjectif, ſuſceptible de la différence des genres & des nombres ; *Vous arriverez ſain & ſauf*, *il eut la vie ſauve*, *nous échapâmes ſains & ſaufs*, *il en eſt revenu bagues ſauves* : il répond au latin *ſalvus*, & en eſt dérivé. Il eſt donc toujours adjectif, & jamais *Prépoſition* : auſſi l'Académie dit-elle ſimplement dans ſon Dictionnaire, que *ſauf* ſe met quelquefois par manière de *Prépoſition* ; ce qui veut dire ſimplement qu'il ſe place par inverſion avant ſon ſujet, & qu'alors il demeure indéclinable. *Sauf le reſpect que je vous dois*, *ſauf toute erreur de calcul*, *ſauf mes droits*, *ſauf les apparences* : en rétabliſſant l'ordre direct, on diroit, *le reſpect que je vous dois* étant *ſauf*, *toute erreur de calcul* étant *ſaufe*, *mes droits* étant *ſaufs*, *les apparences* étant *ſauves*.

Je terminerai cette diſcuſſion critique par une objection tirée de la *Grammaire françoiſe* de l'abbé Regnier (*in*-12, *p.* 590 : *in*-4°, *p.* 622). En parlant de *Deſſus* & *Deſſous*, de *Dedans* & *Dehors*, il dit que depuis cinquante ans c'eſt l'uſage de les traiter d'adverbes : « L'uſage, ajoûte-» t-il, eſt un maître ou un tyran, auquel il faut » toujours obéir en matière de langue ». On pourroit étendre aiſément cette objection à tous les mots dont je viens de parler, & inſiſter encore ſur ce qu'aujourd'hui l'uſage a quatre-vingts ans de plus.

Mais la maxime de l'abbé Regnier n'eſt pas vraie ſans reſtriction : s'il falloit s'y conformer ſans appel, il faudroit, contre l'évidence du fait, continuer de dire que nos noms ont des cas ; puiſque c'eſt, dans notre Grammaire, un uſage auſſi ancien que notre Grammaire même. La vérité eſt que l'uſage n'a de pouvoir que ſur le langage national ; & que c'eſt à la raiſon, éclairée par des principes ſolides & réfléchis, à diriger le langage didactique : dès qu'on remarque qu'un terme technique préſente une idée fauſſe ou obſcure, ou qu'il eſt appliqué d'une manière abuſive ; on peut & on doit, ou l'abandonner, ou lui en ſubſtituer un autre plus convenable.

D'ailleurs, à bien examiner l'état de la queſtion, il ne s'agit pas ici ſimplement de qualifier les mots par des noms : mais les notions des eſpèces de mots une fois admiſes, il s'agit de décider ſi ces mots ſont de telle ou de telle eſpèce ; ce qui eſt une affaire, non d'uſage & d'autorité, mais de diſcuſſion & de pur raiſonnement.

II. Les *Prépoſitions* latines ſe diviſent en trois claſſes ; ſavoir, 1°. celles dont le complément doit être à l'accuſatif, 2°. celles dont le complément doit être à l'ablatif, 3°. celles dont le complément eſt quelquefois à l'accuſatif & quelquefois à l'ablatif. Parcourons ces trois claſſes, en ſuivant dans chacune l'ordre alphabétique.

j. Il y a vingt-deux *Prépoſitions* latines dont le complément doit être à l'accuſatif.

AD. *Claſſem ad Pergama miſi*, Virg. *Ad me fuit*, Cic. *Ad judicem dicere*, Cic. *Ad Arbitrium*, Cic.

ANTE. *Ante oculos*, Ter. *Ante me illum diligo*, Cic. *Ante alios felix*, Virg. *Ante diem tertium*, Cic.

APUD. *Apud forum*, Ter. *Apud forum ſedere*, Cic. *Apud exercitum eſſe*, Cic. *Apud Platonem ſcriptum eſt*, Cic. *Apud matrem rectè eſt*, Cic. *Sum apud te primus*. Ter.

CIRCA

CIRCA & CIRCUM. *Quum Rullus Capuam & urbes circà Capuam, occupavit*, Cic. *Circà eum menſem*, Plin. *Circum littora*, Virg.

CIS & CITRA. *Cis Euphratem*, Cic. *Cis paucos dies*, Plaut. *Citrà Rhenum*, Cæſ. *Citrà ſenatûs auctoritatem*, Cic. *Citrà ſudorem*, Colſ.

CONTRA. *Contrà Neptunum & Venerem contràque Minervam*, Virg. *Contrà exſpectationem omnium*, Cæſ. *Contrà aliquem ſtare*, Plaut. *Italiam contrà*, Virg.

ERGA. *Affecti ergà amicum ſumus eodem modo quo ergà noſmetipſos*, Cic. *Pro meo ſummo ergà te amore*, Cic.

EXTRA. *Extrà viam*, Cic. *Extrà modum*, Cic. *Extrà jocum*, Cic. *Extrà culpam eſſe*, Cic. *Extrà pretium*, Plaut.

INFRA. *Infrà ſenſum & ingenium alicujus eſſe*, Horat. *Me infrà ætatem filii ſui poſuit*, Tit.-Liv. *Infrà ſe omnia humana ducit*, Cic.

INTER. *Inter omnes potentiſſimus odor*, Plin. *Inter ſpem metumque*, T. Liv. *Inter me & Scipionem*, Cic. *Inter vina*, Horat. *Inter paucos dies*, T. Liv. *Quum inter homines eſſet*, Cic.

INTRA. *Intrà parietes meos*, Cic. *Rapi intrà juventam*, Tacit. *Hortenſii ſcripta tamen intrà famam ſunt*, Quintil. *Intrà modum, intrà legem*, Cic.

OB. *Ob adulterium cæſus*, Virg. *Ob avaritiam laborat*, Hor. *Ob formidinem*, Tacit. *Ob oculos*, Cic. *Ob abſolvendum*, Cic. *Ob ſtultitiam pretium ſuo*, Ter.

PENÈS. *Iſthæc penès vos pſaltria eſt*, Ter. *Omnia ſunt bona quem penès eſt virtus*, Plaut. *Penès te es?* Hor. *Penès auctores ſit fides*, Plin. *Penès eum ſumma imperii erat*, T. Liv. *Penès te culpa eſt*, Tr. *Ut penès eoſdem pericula belli penès quos præmia eſſent*, T. Liv.

PER. *Per otium*, Cic. *Tot per annos*, Tacit. *Per ſomnium*, Cic. *Per ſimulationem amicitiæ*, Cic. *Per membranas oculorum*, Cic. *Per me nulla eſt mora*, Ter. *Ego te per deos oro*, Cic.

PONÈ. *Ponè caſtra*, T. Liv. *Ponè tergum*, Tacit. *Ponè nos recede*, Plaut.

POST. *Poſt ſexennium, poſt diem tertium*, Cic. *Poſt legem hanc conſtitutam*, Cic. *Poſt tergum*, Cæſ.

PRÆTÈR. *Omnes præter unum*. Cic. *Præter modum*, Cic. *Præter ſuorum ora*, Tacit. *Præter mœnia fluere*, T. Liv. *Attici in eo genere præter cæteros excellunt*. Cic. *Præter æquum & bonum*, Ter. *Præter ſpem ſalvæ ſumus*, Plaut.

SUPRA. *Mare quod ſuprà terram eſt*; Cic. *Quum hoſtes ſuprà caput ſint*, T. liv. *Supra vires*, Horat. *Suprà humanam ſpem*, T. Liv.

TRANS. *Trans Tiberim, trans Euphratem*, Cic. *Cœlum, non animum, mutant qui trans mare currunt*, Hor.

ULTRA. *Ultrà Tiberim*, Cæſ. *Molliùs ultrà famam fluens*, Paterc. *Ultrà Æthiopiam*, Sall.

ij. Il y a neuf *Prépoſitions* latines dont le complément doit être à l'ablatif.

A, Ab, ou *Abs*. Ces trois mots ont le même ſens, & il n'y a de choix entre eux que relativement à l'harmonie : *à* ſe met devant les mots qui commencent par une conſonne ; *ab*, devant ceux qui commencent par une voyelle, par une diphtongue ou par l'une des conſonnes *j*, *l*, *r*, *s*, & *abs*, devant ceux qui commencent par le *c* dur, par *q* ou par *t*. *Defendo à frigore myrtos*. Virgil. *Cujus à morte* Cic. *A dicendo deterrere*, Cic. *Diſcedo ab illo*, Ter. *Inops ab amicis*, Cic. *Ab romanis*, T. Liv. *Ab jove Neptunoque*, Hor. *Ab læva*, Virg. *Regnumque ab ſede lavini transferet*, Virg. *Abs te ſeorsùm ſentio*, Plaut.

ABSQUE. *Abſque te*, Plaut. *Abſque eo*, Ter.

CUM. *Cum primâ luce*, Ter. *Cum imperio eſſe*, Cic. *Cum bonâ ſpe adoleſcentes*, Sall.

DE. *De prandio ſomnus*, Plaut. *De die*, Ter. *De mediâ nocte*, Cæſ. *De ſententiâ amicorum*, Cic. *De more*, Virg. *De ſcripto dicere*, Cic.

È. ou EX. Le premier de ces mots ſe met communément devant les conſonnes, & le ſecond devant les voyelles & devant quelques conſonnes, ſur-tout devant les liquides. *È lecto ſurgere*, Ter. *E viâ languere*, Cic. *Statim è ſomno*, Tacit. *È ramis laborare*, Cic. *È re nata*, Ter. *Ex arte*, Cic. *Ex æquo pugnare*, Plin. *Ex intervallo non apparere*, T. Liv. *Ex conſulatu profectus eſt*, Cic. *Ex beſſe hæres*, Plin. j. *Ex denunciato*, Senec. *Ex facili*, Plin. *Ex dignitate viſum eſt*, T. Liv. *Ex re & ex tempore*, Cic.

PRÆ. *Præ oculis*, Cic. *Præ gaudio ubi ſim neſcio*, Ter. *Aurum quod mihi fuit præ manibus*; Plaut. *Præ nobis beatus*, Cic.

PRO. *Hoc, non modo non pro me, ſed contrà me eſt*, Cic. *Pro noſtrâ amicitiâ te rogo*, Cic. *Pro meâ parte*, Cic. *Quibus inertia pro ſapientiâ fuit*, Tacit. *Pro deliciis crudelitas illi fuit*, Cic. *Sedere pro æde Caſtoris*, T. Liv.

SINE. *Sine auro*, Ter. *Imperium ſine fine*, Virg. *Sine controverſiâ*, Cic.

TENUS. *Capulo tenùs*, Virg. *Tauro tenùs regnare*, Cic. *Eſt quodam prodire tenùs*; Hor. On trouve le génitif pluriel avec *tenùs*, & cela s'explique par l'ellipſe : *Lumborum tenùs*, Cic. ſuppl. *regione*. Remarquez auſſi que *tenùs* ſe met toujours après ſon complément.

iij. Il y a enfin quatre *Prépoſitions* latines dont le complément eſt quelquefois à l'accuſatif & quelquefois à l'ablatif.

, In, avec l'accuſatif pour marquer le mouvement ou le rapport de tendance. *In milites liberalis*, Cic. *In faciem libere*, Mart. *In improbos populum inflammare*, Cic. *In Syriam decretæ legiones*, Cic. *In media arma ruere*, Virg. *In poteſtatem ſuam redigere*, Cic.

Avec l'ablatif pour marquer le repos. *Sentio niſi in bonis amicitiam eſſe non poſſe*, Cic. *In dictis paucis*, Ter. *In Alexandria*, Cic. *In armis erant*, T. Liv. *In ſuâ poteſtate eſſe*, T. liv.

Le choix du cas eſt quelquefois indifférent. *In equum trojanum includere*, Cic. *Imaginem includi in clypeo*, Cic. *Incidere in æs*, T. Liv. *Incidere in ære*, Cic. *Stare in pedes*, Plin. *Stans pede in uno*, Hor.

Sub, avec l'accuſatif. *Poſteſque ſub ipſos nituntur gradibus*, Virg. *Sub primâ frigora*, Virg. *Sub lucis ortum*, T. Liv. *Sub eas litteras ſtatim recitatæ ſunt tuæ*, Cic.

Avec l'ablatif. *Sub nomine pacis bellum latet*, Cic. *Sub judice lis eſt*, Hor. *Sub fine morbi*, Cic. *Sub eodem tempore*, Ovid.

Subter, avec l'accuſatif. *Plato iram pectore, cupiditatem ſubter præcordia locavit*, Cic. *Auguſti ſubter veſtigia tecti Æneam duxit*, Virg.

Avec l'ablatif. *Ferre libet ſubter denſâ teſtudine caſus*, Virg.

Super, avec l'accuſatif. *Super garamantas & indos proferet imperium*, Virg. *Super ripas fluminis effuſus*, T. Liv. *Super cænam occiſus*, Suet. *Super morbum etiam fames afflixit*, T. Liv.

Avec l'ablatif. *Multa ſuper Priamo rogitans, ſuper Hectore multa*, Virg. *Super fronde viridi*, Virg. *Nec ſuper ipſe ſuâ molitur laude laborem*, Virg. *Super aliquâ referibere*, Cie.

Les grammairiens ont auſſi placé, dans la claſſe des *Prépoſitions* latines, des mots qui n'en ſont point & que j'ai en conſéquence retranchés du tableau. Je dois juſtifier mon opinion à cet égard; & je vas le faire, en ſuivant encore l'ordre alphabétique des mots fauſſement pris pour des *Prépoſitions*.

1. Aoversum & Adversus. Ces deux mots ſont exclus de droit du nombre des *Prépoſitions*, parce qu'ils ne ſont ni ſimples ni primitifs, puiſqu'ils ſont évidemment compoſés de *ad* & d'un autre mot.

Adverſum eſt le neutre de l'adjectif *adverſus*, *a*, *um*, employé elliptiquement dans les phraſes où on l'a pris pour *Prépoſition*. *Adversùs* eſt un adverbe, compoſé de *ad* & de *versùs*. L'un & l'autre a un complément à l'accuſatif, à cauſe de la *Prépoſition* AD ſouſentendue; ainſi que je vas le faire voir de *versùs*; ou même à cauſe de *ad*, qui eſt l'une de leurs racines.

C'eſt ainſi qu'il faut entendre & expliquer les exemples ſuivants: *Non contendam ego adversùs te*, Cic. *Reverentia adversùs homines*, Cic. *De illâ adversùs hanc loqui*, Ter. *Ita gratum fuiſſe adverſum te*, Ter.

2. Circiter. C'eſt un véritable adverbe, formé de *Circà* ou de *Circum*; de même qu'on a formé *acriter* de *acris*, *duriter*, de *durus*, *prudenter* de *prudens*. Si l'on trouve quelquefois ce mot employé avec un accuſatif, c'eſt qu'il y a à ſuppléer une *Prépoſition* qui puiſſe régir ce cas: ainſi, *Dies circiter quindecim iter fecerunt*, Cæſ. c'eſt à dire, *iter fecerunt circiter* per *quindecim dies*.

La preuve en eſt 1°. que l'on trouve *Circiter* avec une *Prépoſition* exprimée; comme *Ad ſextum circiter idus maias*, Cic.: 2°. qu'on le trouve avec l'ablatif, qui ſuppoſe une autre *Prépoſition*, comme *Circiter horâ decimâ noctis*, Cic. c'eſt à dire *Circiter* in *horâ decimâ noctis*: 3°. qu'on le rencontre même ſans autre cas que le nominatif; comme *Ex omni copiâ circiter pars quarta erat*, Sall.

3. Clam eſt employé ſans complément & ſignifie *ſecrètement, en cachette, à la dérobée*; c'eſt un véritable adverbe. *Clam ferro incautum ſuperot*, Virg. Si on le trouve avec un complément, c'eſt celui d'une *Prépoſition* ſouſentendue; & de là vient qu'on le trouve tantôt avec l'accuſatif & tantôt avec l'ablatif. *Bona multa faciam clam meam hanc uxorem*; Plaut. ſuppl. *ergò*. *Clam præceptore*, Cic. ſuppl. *à*.

4. Coram eſt pareillement employé ſans complément & comme adverbe: *Coram in os laudare aliquem*, Ter. (Louer quelqu'un en face ouvertement). *Coram tecum loquar*, Cic. (Je vous parlerai ouvertement). Si on le trouve donc avec un ablatif, ce cas eſt le complément d'une *Prepoſition* ſouſentendue, & communément de *pro* (devant): *Coram patribus*, Taeit. *Coram ſenatu*, Cic. c'eſt à dire, *coram* pro *patribus*, *coram* pro *ſenatu* (ouvertement devant les ſénateurs, devant le Sénat).

5. Juxta eſt auſſi un adverbe, qui paroît dérivé de *jungo*, *junxi*, au lieu de quoi l'on diſoit anciennement *jugo*, *juxi*, & ſans doute *juxtum*; d'où nous vient *juxtà*, ainſi que l'adverbe *juxtim*, que l'on trouve dans Lucrèce. Cette dérivation même eſt un premier titre pour exclure *juxtà* de la claſſe des *Prépoſitions*; & un titre pour le préſumer adverbe, c'eſt que *juxtim* a paſſé d'uſage & qu'il n'eſt reſté que *juxtà*, parce qu'il a le même ſens. En effet il y a tant d'exemples qui prouvent que c'eſt un adverbe, que les Dictionnaires le font *Prépoſition* & adverbe; ce que j'ai déja dit pluſieurs fois être contraire aux vûes immuables de l'inſtitution du langage. *Juxtim*

Digitized by Google

græcis & latinis juxta eruditos, Tacit. *Ejus Remumque juxtà ferus*, Sall. *Juxtà mecum omnes intelligitis*, Cic. *Rem parvam & juxtà magnis difficilem*, T. Liv.

Quand on trouve *juxtà* ſuivi d'un accuſatif, ce cas eſt le régime d'une *Prépoſition* ſouſentendue. *Juxtà viam*, *juxtà ripam*, Cic c'eſt à dire, *juxtà* ad *viam*, *juxtà* ad *ripam*. *Juxtà ſeditionem ventum*, Cæſ. il eſt clair qu'il faut encore ſuppléer *ad* avant *ſeditionem*.

6. PALAM s'emploie ſans complément & ſe joint, comme homologue, avec des adverbes ou des phraſes adverbiales. *Alterum quidem, ut videmus, palàm; alterum, ut ſuſpicamur, obſcuriùs*, Cic. *Exercitum educunt, Pompeius eàm & nocte, Cæſar palàm atque interdiù*, Cæſ. *Palàm beatus*, Ter. On trouve, dans Cicéron, *palàm*, accompagné d'une *Prépoſition*, ce qui prouve que *palàm* ne l'eſt point : *Palàm in ore atque oculis omnium.*

Ainſi, quand on rencontre *palàm* avec un ablatif, ce nom eſt le complément d'une *Prépoſition* ſouſentendue. *Palàm populo*, T. Liv. c'eſt *palam* pro *populo* (publiquement devant le peuple) : *Palam luce*, Virg. c'eſt *palàm* in *luce* (manifeſtement au grand jour).

7. PROPÈ eſt un adverbe qui répond à notre *près* : notre *près* eſt toujours ſuivi de la *Prépoſition* DE; & le *propè* des latins ſuppoſe toujours *ad* ou *ab*, ſelon qu'il eſt accompagné d'un accuſatif ou d'un ablatif. *Propè*, comme les autres adverbes, reçoit la forme comparative *propiùs*, & la forme ſuperlative *proximè*, d'où l'on a même tiré enſuite les adjectifs *propior* & *proximus*. Or tous ces mots ſe conſtruiſent également avec l'accuſatif, ſoit en exprimant la *Prépoſition* AD, ſoit en la ſouſentendant : *Eidem quum propè ad annum octogeſimum proſpera manſiſſet fortuna*, Nep. *Ad ſimilitudinem propiùs accedere*, Cic. *Id propiùs fidem eſt*, T. Liv. *Proximè videntur ad noſtram diſciplinam accedere*, Cic. *Ut quam proxima Italiam ſit*, Cic. *Proximus ad dominam ſedeto*, Ovid. *Proximus Pompeium ſedebam*, Cic. On trouve même *proximus* avec un datif, qui eſt l'équivalent de l'accuſatif avec *ad* : *Proximus huic labor eſt.*

Quand on trouve donc un accuſatif ſeul avec *propè*, il eſt évident qu'on doit y ſouſentendre *ad* : ainſi, *Propè me habitat*, T. Liv. c'eſt *propè* ad *me* (près de moi) ; *Propè metum res fuerat*, T. Liv. c'eſt encore *propè* ad *metum* (près de la peur), peu s'en étoit fallu qu'on ne prît l'alarme ; *propè ſeditionem ventum eſt*, Tacit. c'eſt à dire, *propè* ad *ſeditionem* (près de la ſédition), on en vint preſque à une ſédition ; *Cubatis propè Cæſaris hortos*, Hor. ſuppl. *ad*. On trouve dans Cicéron, avec *propè*, la *Prépoſition A* ou *AB* ſuivie de l'ablatif. *Propè à muris* (près des murs) ; *Propè ab domo* (près de la maiſon).

Il ſe préſente ici une difficulté : comment *à*, *ab*, ou *abs* d'une part, & *ad* d'autre part peuvent-elles être également les *Prépoſitions* énonciatives de la diſtance ? & comment peut-il ſe faire que l'on puiſſe également dire *Propè à Cæſaris hortis* & *Propè ad Cæſaris hortos* ? C'eſt un choix qui dépend de celui du point d'où l'on partiroit pour meſurer la diſtance : ſi l'on va, du lieu qui eſt *propè*, vers les jardins de Céſar, c'eſt *ad*, comme ſi l'on diſoit *Propè* eunti ad *Cæſaris hortos* ; ſi l'on part des jardins de Céſar pour venir vers le lieu qui eſt *propè*, c'eſt *à* ou *ab*, comme ſi l'on diſoit *Propè* venienti *à Cæſaris hortis.*

Tout cela prouve que *Propè* n'eſt pas une *Prépoſition* : c'eſt donc un adverbe, & l'on en a une nouvelle preuve en ce qu'on le trouve employé ſeul & ſans aucun cas qui faſſe équivoque. *Propè intueri*, Cic. regarder de près. *Propè adventat*, Plaut. (il arrive preſque) il va arriver. *Propè adeſt* tempus *quum alieno more vivendum eſt tibi*, Ter. (le temps eſt près) voici le temps où il te faudra vivre ſelon l'humeur d'autrui. *Propè annis viginti natus* ; cet ablatif ne fait point équivoque, parce qu'il eſt évident qu'il ſe raporte à *natus*, comme s'il y avoit *natus ex annis propè viginti* (né depuis environ vingt ans) âgé de près de vingt ans.

8. PROPTER ſe trouve employé comme adverbe, à peu près dans le ſens de *propè* : par exemple, *Propter eſt ſpelunca quædam*, Cic. Il y a tout près une caverne. *Ibi angiportum propter eſt*, Ter. Il y a là autour une petite rue. *Venit per auras cornix, & propter volans*, Phæd. une corneille vint par les airs, & volant tout près. Que *propè* & *propter* ayent des ſens analogues & ſoient également adverbes, cela eſt dans l'ordre : *propter* paroît ſyncopé de *propiter*, que l'on trouve dans Apulée avec le ſens de *propè* ; & tous deux paroiſſent venir de *propus* ou *propis* inuſité, comme de *durus* ſont venus *durè* & *duriter*, & de *fortis*, *fortè* & *fortiter.*

Si l'on trouve donc le même mot avec le même ſens, accompagné d'un accuſatif ; il n'y a point de doute qu'il ne faille ſuppléer une *Prépoſition*, parce qu'un adverbe ne peut recevoir aucun complément que par ce moyen : ainſi, *Ipſe propter aquilam adſtitit*, Sall. veut dire, *ipſe propter* ad *aquilam adſtitit*. *Propter patrem cubantes*, Cic. c'eſt *propter* ad *patrem cubantes*. *Propter aquæ rivum*, Virg. ſignifie *propter* ad *aquæ rivum*. La raiſon de cet *ad* eſt la même qu'après *propè*.

Lorſque *propter* eſt employé pour *à cauſe de*, *en conſidération de*, *pour l'amour de*, &c. c'eſt qu'on le tranſporte du ſens phyſique au ſens moral, parce que les égards ſont comme des rapprochements de l'eſprit vers les objets qu'il conſidère : cette nouvelle vûe ne doit rien changer à la ſyntaxe de *propter*. Ainſi, *Propter honeſtatem*, *Propter*

vos, Cic. *Te propter*, Virg. C'eſt encore *propter* ad *honeſtatem*, ad *vos*, ad *te*.

9. SECUNDUM eſt ſimplement le neutre de l'adjectif *ſecundus*, *a*, *um* : & cet adjectif vient de *ſequor*, tant dans le ſens de proſpérité que dans le ſens numéral : dans le ſens numéral, *nam ſecundus ſequitur primum*, dit G. J. Voſſius ; dans le ſens de proſpérité, car *ſecundæ res*, dit Feſtus, *non à numero dicuntur, ſed. quia ut. velimus ſequantur.* Cela poſé, *ſecundum* ne peut être une *Prépoſition*, puiſqu'il n'eſt pas primitif : on peut dire tout au plus que c'eſt un adjectif employé par ellipſe adverbialement, & que l'accuſatif qui le ſuit eſt comme celui qui régit le verbe *ſequor*. Il en eſt donc de *ſecundum ripam*, Plaut. *Secundum philoſophos*, Cic. *Secundum jus fasque*, T. Liv. *Secundum quietem*, Cat. *Secundum arbitrium tuum*, Cic. comme de *ad ſequendum ripam*, *philoſophos*, *jus faſque*, *quietem*, *arbitrium tuum*.

10. SECUS eſt adverbe. *Rectè an ſecùs*, *nihil ad nos*, Cic. *Secùs interpretari*, Suet. De là vient qu'il eſt ſuſceptible de la forme comparative, *Nihilo ſeciùs*, Ter.

On ne peut citer que deux ou trois exemples, où ce mot ait l'air d'une *Prépoſition* : comme *ſecùs fluvios*, Plin. & les manuſcrits les plus corrects ont *ſecundum* au lieu de *ſecùs* ; *Conductus eſt cæcus ſecùs viam ſtare*, Quint. où rien n'empêche d'introduire la même correction ; *Secùs decurſus aquarum*, Pſ. 1. mais on ſait que la vulgate ne fait autorité que pour la foi, & non pour le langage. Au reſte, voici comment s'explique Chariſius (*Lib. I.*) ſur cet objet : *SECUS*, *adverbium*, *ſignificat* ALTER ; *undè naſcitur* SECIUS, ἀλλοτέρως. *Cæterum id quod vulgus uſurpat*, ſecùs illum ſedi, *hoc eſt*, ſecundum illum, *& fatuum & ſordidum eſt.*

Au ſurplus, quand on regarderoit *ſecùs* comme ſynonyme dans quelques occaſions de *ſecundum* & venant de même de *ſequor*, il eſt clair qu'il ne ſeroit pas plus *Prépoſition*, & qu'il faudroit l'interpréter avec *ad* comme *ſecundum*.

11. USQUE répond exactement à notre françois *juſque*, & que j'ai déterminé ci-devant, & qui eſt un véritable adverbe. Les latins ont employé *uſque* ſans aucune addition, comme tous les adverbes qui n'ont pas eſſenciellemens un ſens relatif. *Benènе uſque valuiſti*, Ter. *Juvat uſque morari*, Virg. *Mihi curæ uſque erit quid agas*, Cic. Ils l'ont employé avec différentes *Prépoſitions* : comme *Uſque ad eum finem*, Cic. *Uſque ad Numantiam miſit*, Cic. *Uſque ſub extremum*, *brumæ intractabilis imbrem*, Virg. *Uſque ante calendas*, Cic. *Uſque extrà ſolitudinem*, Plin. *Uſque ab avo atque atavo progeniem veſtram proferens*, Ter. Dans tous ces exemples il eſt clair que *uſque* eſt un adverbe ; il l'eſt donc partout, & il faut ſuppléer la *Prépoſition* quand elle manque : *Uſque Romam*, *Uſque Puteolos*. Cic. ſuppléez *ad*, que vous voyez exprimé dans *Uſque ad Numantiam*.

12. VERSUM & VERSUS ſont fréquemment employés comme adverbes, avec une *Prépoſition* ſuivie de ſon complément : *In Italiam versùs navigaturus erat*, Cic. *Cæpi verſum ad illas accedere*, Plaut. *Ad Alpes versùs*, Cic. Il faut donc ſouſentendre la même *Prépoſition* quand elle manque, & regardet toujours *verſum* comme un adjectif neutre employé par ellipſe adverbialement, & *versùs* comme un adverbe : *Ego portum versus pergam .... domum versùs revertar*, Plaut. c'eſt à dire, *ego* ad *portum versùs pergam* ... ad *domum versùs revertar*.

Mais que dire de cet exemple de Tite-Live ? *Tumulus eſt in extremâ parte urbis versùs à mari.* L'analyſe en eſt encore la même, *versùs* advenientes *à mari*.

III. Il y a en tout dix-huit *Prépoſitions* grèques, qui ſe diviſent en trois claſſes ; ſavoir 1°. celles qui ne peuvent avoir leur complément déterminé que par un cas, 2°. celles qui ont leur complément déterminé par deux cas, 3°. celles qui ont leur complément déterminé par trois cas. Je les ai expoſées en parlant des Cas, & je ne dois pas les répéter ici. *Voyez* CAS.

Ce détail des *Prépoſitions* apartenantes aux trois langues dont nous nous occupons le plus, m'a paru néceſſaire pour ſervir de fondement à quelques remarques didactiques ſur cet objet.

1°. Je crois qu'il ne faut pas trop s'attacher à réduire toutes les *Prépoſitions* à des claſſes générales. Une même *Prépoſition* a reçu trop de ſignifications differentes pour ſe prêter ſans obſtacle à des claſſifications régulières : « non ſeulement » une même *Prépoſition* marque des rapors différents, ce qui eſt déja un défaut dans une langue ; mais elle en marque d'oppoſés, ce qui » eſt un vice ». C'eſt une remarque do Duclos (*Rem.* ſur la *Gramm. gén.* part. II, ch. *xj*). Si l'on prétendoit donc réduire en claſſes le ſyſtême des *Prépoſitions*, on s'expoſeroit à la néceſſité de tomber ſouvent dans des redites, & de dépecer ſous différents titres les divers uſages de la même *Prépoſition*.

Ne vaudroit-il pas mieux penſer à réduire ſous un point de vûe unique & général tous les uſages d'une même *Prépoſition* ? Quelque difficile que paroiſſe au premier aſpect la ſolution de ce problême, je ne laiſſe pas d'être perſuadé qu'elle eſt très-poſſible. De quelque biſarrerie qu'on accuſe l'uſage, ce prétendu tyran des langues : j'ai reconnu, dans un ſi grand nombre de ſes déciſions, taxées trop légèrement d'irregularité, l'empreinte d'une raiſon éclairée, fine, & en quelque ſorte infaillible ; que je ne peux croire le ſyſtême des *Pré-*

Digitized by Google

positions auſſi inconſéquent qu'on l'imagine dans notre langue, & qu'il le ſeroit en effet dans toutes, ſi la manière commune d'envisager les choſes eſt fondée en raiſon. En tout cas il eſt certain que, ſi la réduction que je propoſe étoit exécutée, la ſyntaxe de cette partie d'oraiſon, qui a dans tous les idiomes de grandes difficultés, deviendroit très-ſimple & très-facile, & qu'on ne pourroit plus dire qu'une même *Prépoſition* exprime des raports différents ou même contraires.

La *Prépoſition* VERS, par exemple, indique également, dit-on, raport au lieu, au temps, & au terme: *vers* eſt une *Prépoſition* de lieu dans cette phraſe, *aller vers la citadelle*; de temps dans celle-ci, *il eſt mort vers midi*; de terme dans cette troiſième, *ſe tourner vers Dieu*. Diſons-le de bonne foi, ces différentes ſignifications ne ſont point dans le mot *vers*: les raports ſont dans les termes antécédents, & c'eſt l'ordre; les termes conſéquents les déterminent ſpécifiquement, & la *Prépoſition* ne fait qu'indiquer que ſon complément eſt le terme conſéquent du raport qui apartient au terme antécédent. Nous diſons raport au temps, quand le complément eſt un nom de temps; raport au lieu, quand c'eſt un nom de lieu; *&c.* Dans le fait, *vers* indique un raport d'aproximation; & l'aproximation ſe meſure ou par la durée, ou par l'eſpace, ou par l'inclination de la volonté.

Ce que je dis ſur *vers* eſt un eſſai pour développer ma penſée, & pour diriger les vûes des grammairiens ſur les autres *Prépoſitions*. Chacun peut juger à ſon gré de la valeur de cette explication: mais ſoit de celle-là, ſoit d'une plus heureuſe faite dans les mêmes vûes, il pourroit enfin réſulter que chaque *Prépoſition* n'exprime, en effet qu'un raport général, qui eſt enſuite modifié par les différents compléments.

(? Je citerai encore un exemple, que j'emprunterai de l'abbé de Dangeau (*Opuſc. ſur la lang. franç.* pag. 227). « *Après*, dit-il, eſt » une *Prépoſition*, qui marque premièrement » poſtériorité de lieu entre des perſonnes ou des » choſes qui ſont en mouvement: *Pierre marchoit* » après *Jaques*; *les chevaux marchoient* après *les* » *bœufs*.

» On ſe ſert de la *Prépoſition* APRÈS, quand » on veut marquer qu'un homme marche *apres* un » autre dans le deſſein de l'atteindre, ſoit pour le » prendre, ſoit pour ſe joindre à lui, ſoit pour » lui parler: ainſi, on dit que *des archers mar-* » *choient* ou *couroient* après *des voleurs*; le » *valet courut* après *ſon maître pour lui dire une* » *nouvelle*.

» De ce ſens on a formé un figuré, qui ſert à » marquer que l'on veut obtenir quelque choſe; » *il court* après *les honneurs*: & quelquefois ôtant » de ce figuré le verbe qui marque mouvement, » comme *courir*, on ſe ſert d'un verbe qui ne » marque autre choſe que le déſir d'obtenir; ainſi, » l'on dit, *il ſoupire* après *les honneurs*, *il* » *ſoupire* après *ſa liberté*, *crier* après *quelqu'un*, » *attendre* après *quelqu'un*. On dit à peu près dans » ce même ſens, *il eſt* après *cet ouvrage*, *il eſt* » après *à bâtir ſa maiſon*.

» Au figuré on l'emploie en des choſes morales; » *il faut faire marcher le ſoin des choſes tempo-* » *relles* après *celui de notre ſalut*.

„ On emploie auſſi *après* à marquer poſtério- „ rité de lieu entre des choſes qui ne ſont pas „ en mouvement; *les conſeillers ſont aſſis* après „ *les préſidents*. Dans ce ſens il s'emploie dans „ des choſes morales, pour marquer infériorité „ d'eſtime.

„ *Après* marque auſſi poſtériorité de temps, par „ une eſpèce d'extenſion de la quantité de lieu à „ celle de temps: comme dans cette phraſe, *Pierre* „ *eſt arrivé* après *Jaques*. Ce mot *après* paroît „ avoir quelque raport à la poſtériorité de lieu „ entre les choſes qui ſont en mouvement; ce qui „ peut avoir été cauſe de l'extenſion qu'on a „ donnée à cette *Prépoſition*, la faſant aller de „ la poſtériorité de lieu à celle de temps. Quand „ un homme marche *après* un autre, il arrive „ ordinairement plus tard que lui; c'eſt ce qui fait „ que du premier ſens de la *Prépoſition* APRÈS, „ qui eſt pour marquer poſtériorité de lieu, on eſt „ venu à lui faire ſignifier, par extenſion, la poſté- „ riorité de temps.

„ C'eſt de la *Prépoſition* APRÈS, priſe dans „ la ſignification de poſtériorité de temps, que „ ſe forment quelques compoſés; comme *ci-après*, „ adverbe; *après-demain*, adverbe; *après-dîné*, „ adverbe; *après-dînée*, ſubſtantif féminin; *après-* „ *ſouper*, adverbe; *après-ſoupée*, ſubſtantif fémi- „ nin.

„ Il y a une ſignification de ce mot d'*après*, „ qui a quelque raport à la poſtériorité de temps. „ *Ce tableau eſt fait d'après le Titien*, *ce pay-* „ *ſage eſt fait d'après nature*: cela marque „ poſtériorité de temps; le Titien avoit fait le ta- „ bleau avant que le peintre le copiât; la nature „ avoit formé le payſage avant que le peintre le „ repréſentât.

„ Il y a peut-être pluſieurs autres uſages du „ mot *après*, qu'on pourroit ranger ici ſous quel- „ qu'un des articles que j'ai marqués, & faire „ voir comment ils en viennent ou par figure ou „ par extenſion. Il me ſemble qu'il ſeroit fort „ utile de faire voir comment on eſt venu à donner „ tous ces divers uſages à un même mot; ce qui „ eſt commun à la plupart des langues, & qui „ vient de ce qu'il y a de la raiſon dans cette „ eſpèce de généalogie des divers uſages des mêmes „ mots: la raiſon étant de tous les pays & de „ tous les temps, elle a produit des effets à peu „ près ſemblables en divers temps & en divers „ pays „.

Digitized by Google

Sans incidenter ſur bien des choſes contraires aux principes que j'ai établis ailleurs & dont il ne s'agit point ici, je ne ſais pas comment on prouveroit qu'*après* marque premièrement poſtériorité de lieu, plus tôt que poſtériorité de temps; ni pourquoi cette *Prépoſition* marqueroit poſtériorité, plus tôt entre des objets en mouvement qu'entre des objets en repos. La vérité eſt probablement qu'elle marque poſtériorité, avec abſtraction de temps & de lieu, de mouvement & de repos; ce qui la rend propre à déſigner l'ordre dans toutes les circonſtances dont il s'agit: telle eſt ſa première ou plus tôt ſon unique deſtination; l'ordre moral ſe joint aiſément à l'ordre phyſique, c'eſt la même idée; & le ſens figuré s'établit aiſément ſur le ſens propre.

2°. Il n'eſt pas plus difficile, en s'y prenant bien, de faire voir qu'une même *Prépoſition* n'exprime pas des raports oppoſés, comme le prétend Duclos (*Rem.* ſur la *Gramm. gén.* II. *xj*). « Dans ,, ces deux phraſes, dit-il, dont le ſens eſt op- ,, poſé, *Louis a donné* à *Charles*, *Louis a ôté* ,, à *Charles*, la *Prépoſition A* lie les deux termes ,, de la propoſition; mais le vrai raport n'eſt pas ,, marqué par *à*, il ne l'eſt que par le ſens ro- ,, tal ,,.

Les verbes *donner* & *ôter* préſentent des ſens oppoſés ſans doute, & de là vient l'oppoſition des deux phraſes; mais rien n'empêche que ces deux verbes n'ayent abſolument la même eſpèce de relation à *Charles*, & que par conſéquent on ne puiſſe employer la même *Prépoſition* après chacun de ces verbes. Etre l'objet affecté par les actions qu'expriment *donner* & *ôter*, voilà le rôle de *Charles*, enviſagé comme terme du raport de ces deux verbes; ſi le terme conſéquent a un même raport à chacun des antécédents, les raports inverſes des antécédents au conſéquent ſont donc auſſi les mêmes, & la même *Prépoſition* eſt très-propre à les exprimer tous deux. Ce qui a donc fait dire à Duclos que le vrai raport n'eſt pas marqué par *à*, c'eſt qu'il a confondu l'idée acceſſoire du raport avec les deux idées principales & oppoſées qui caractériſent la ſignification propre de chacun des deux verbes: ces idées ſont indépendantes de celle du raport, qui eſt aſſûrément le même dans les deux phraſes; & peut-être peut-on en donner pour preuve l'identité même de la *Prépoſition* qui y eſt autoriſée par l'uſage, à l'inſtinct duquel il eſt ſouvent aſſez ſûr & aſſez raiſonnable de s'en raporter.

Mais je vas eſſayer d'éclaircir ma penſée par deux autres exemples également oppoſés; *Dire du mal* de *quelqu'un*, *dire du bien* de *quelqu'un*. *Dire du mal* & *dire du bien* ſont deux choſes auſſi oppoſées que *donner* & *ôter*: on emploie la *Prépoſition DE* après chacun des deux premiers; pourquoi ne feroit-on pas uſage de *à* après chacun des deux derniers? C'eſt, me dira-t-on, que dans les deux premiers exemples, c'eſt également *dire* de *quelqu'un*, & que l'oppoſition entre les deux phraſes vient de la différence des choſes que l'on dit; au lieu que *donner* & *ôter*, qui ſont les antécedents du raport, ſont eux-mêmes oppoſés entre eux, indépendamment de toute addition. Mais j'obſervetai là-deſſus, que *dire du bien* & *dire du mal* ſont deux idées totales exprimées analytiquement, & qui auroient pu être rendues ſynthétiquement par un ſeul mot, comme *louer* & *blâmer*: qu'au contraire *donner* & *ôter* ſont deux idées totales rendues ſynthétiquement, & qui pouvoient être exprimées analytiquement par l'expoſition détaillée & ſucceſſive des idées élémentaires dont elles ſont compoſées, comme *faire don* & *faire enlèvement*; que cette analyſe nous y montre une idée élémentaire commune aux deux idées totales, *faire*, comme *dire* eſt commun aux deux premiers exemples; & que cette idée commune de *faire* juſtifie l'identité de *à* dans les deux derniers, en montrant clairement l'identité du raport.

3°. Si, par des analyſes bien entendues, on peut s'aſſûrer qu'il n'eſt pas vrai qu'une même *Prépoſition* exprime des raports différents ou oppoſés; il eſt encore plus aiſé de faire voir que pluſieurs *Prépoſitions* n'expriment pas abſolument le même raport. Celles que l'on a crues ſynonymes, ont en effet une même idée principale: mais elles different entre elles par des idées acceſſoires qui ſont propres à chacune; & de très-habiles gens ont déja fait, ſur ces caractères communs & propres des *Prépoſitions* ſynonymes, des recherches fort utiles répandues à leur place dans ce Dictionnaire. *Voyez* DANS, EN. *ſynon.* & les differences que le P. Bouhours a montrées entre *à* & *dans* (*Rem. nouv. in*-12; t. 1, pp. 113 & 433.)

Il ne peut être que très-utile auſſi d'inſiſter ſur les *Prépoſitions* oppoſées, comme *ſans* & *avec*, *ſous* & *ſur*, *pour* & *contre*, &c. L'oppoſition ſuppoſe toujours un fonds commun; & rien n'eſt plus propre à faire bien ſentir les differences des ſynonymes, que celles de leurs oppoſés).

4°. « L'uſage, dit l'abbé Girard (*Vrais prim.* tom. II, pag. 242) » a accordé à quelques *Pré-* ,, *poſitions* la permiſſion d'en régir d'autres en ,, certaines occaſions, c'eſt à dire, de les ſouffrir ,, dans les compléments dont elles indiquent le ,, raport; de façon qu'il ſe trouve alors un raport ,, particulier compris dans le général: celui-ci ,, eſt énoncé par la *Prépoſition* qui eſt la première ,, en place; celui-là, par la *Prépoſition* qui ne ,, matche qu'en ſecond, & qui par conſéquent ſe ,, trouve conjointement avec ſon propre complé- ,, ment ſous le régime de la première ».

J'ai prouvé dès le commencement que toute *Prépoſition* a néceſſairement pour complément un nom, un pronom, ou un infinitif; & que la *Prépoſition* avec ſon complément forme un com-

plément total déterminatif d'un nom appellatif, d'un adjectif, d'un verbe, ou d'un adverbe. C'eſt donc preſenter à l'eſprit des idées fauſſes, que de dire, comme l'abbé Girard, « que l'uſage a accordé à quelques *Prépoſitions* la permiſſion » d'en régir d'autres en certaines occaſions ». Dans les exemples que l'on peut alléguer, il y a néceſſairement ellipſe entre les *Prépoſitions* conſécutives; & ſi l'on veut rendre une raiſon analytique de la phraſe, il faut ſuppléer entre deux le terme qui doit ſervir tout à la fois de complément à la première, & d'antécédent à la ſeconde.

Ainſi, *DE PAR le roi* ſignifie, par exemple, *DE* l'ordre donné *PAR le roi*: *Ces meubles ſont POUR CHEZ moi*, c'eſt à dire, *ces meubles ſont* deſtinés *POUR* être employés, placés *CHEZ moi*: *SOUS DE belles apparences*, c'eſt à dire, *SOUS* le voile *DE belles apparences*: *Vous vous défendez AVEC DE foibles armes CONTRE DE puiſſants ennemis*, c'eſt à dire, *vous vous défendez AVEC* le ſecours *de foibles armes CONTRE* la force, les attaques *DE puiſſants ennemis*.

Il y a pareillement ellipſe dans les phraſes où une *Prépoſition* eſt ſuivie immédiatement d'un *que*. Par exemple: *APRÈS qu'il fut parti*, *DEPUIS que le monde exiſte*, *DÈS que le ſoleil paroît*, *OUTRE que je l'ai lu*, *SELON que vous voudrez*, c'eſt à dire, *APRÈS* le moment *qu'il fut parti*, *DEPUIS* le temps *que le monde exiſte*, *DÈS* l'inſtant *que le ſoleil paroît*, *OUTRE* la vérité qui eſt *que je l'ai lu*, *SELON* la manière *que vous voudrez*. On voit partout que le complément ſuppléé eſt tout à la fois l'antécédent de *que*, qui pourroit ſe décompoſer par *lequel*. Ce ſeroit encore la même choſe, quand le *que* amèneroit le ſubjonctif & ſeroit conjonction: *Je ſortis SANS qu'il s'y oppoſât*, c'eſt à dire, *je ſortis SANS* entendre, voir *qu'il s'y oppoſât*.

5°. « Quoiqu'on puiſſe mettre quelquefois *en* » & *dans* indifféremment devant un mot, dit le » P. Bouhours (*Rem. nouv.* tom. 1, p. 72); » s'il y a pluſieurs mots ſemblables dans la même » période, & que ce ſoit le même ſens, le même » ordre, & la même ſuite du diſcours, ayant mis » *dans* au premier mot, il ne faut pas mettre *en* » au ſecond: l'uniformité demande que *dans* règne » partout . . . *C'eſt un Dieu fidèle DANS ſes* » *promeſſes*, *inépuiſable DANS ſes bienfaits*, *juſte* » *DANS ſes jugements* . . . J'ai dit, quand c'eſt » le même ordre & le même ſens; car autrement, » on peut varier, & on doit le faire en certains » endroits. *Il paſſa un jour & une nuit entière EN* » *une ſi profonde méditation*, *qu'il ſe tint toujours* » *DANS la même poſture*.

» C'eſt une négligence vicieuſe, dit-il ailleurs » (*Ib.* pag. 177), de mettre deux *avec* qui ſe » ſuivent & qui ont des raports différents, dont » l'un regarde la perſonne & l'autre la choſe. Par » exemple: *ELLE vécut AVEC lui AVEC la même* » *bonté qu'elle avoit accoutumé* . . . J'ai dit, » quand ils ſe ſuivent; car quand ils ne ſont pas » ſi près l'un de l'autre, cela choque moins, » parce que cela ſe ſent moins . . . *On voit bien* » *que ce prédicateur n'a guère de familiarité AVEC* » *les Pères*, *puiſqu'il les traite AVEC tant de céré-* » *monie* . . . Pour moi, j'avoue que deux *avec*, » bien qu'un peu éloignés, ne me plaiſent point » dans une même période, quand ils ont divers » raports: je dis, quand ils ont divers raports; » car ſi l'un & l'autre ſe raportent ou à la perſonne » ou à la choſe, bien loin que ce ſoit un défaut, » c'eſt quelquefois une beauté.

» C'eſt une négligence vicieuſe, dit-il encore » (*pag.* 461), d'entaſſer dans le diſcours plu- » ſieurs *comme* les uns ſur les autres, quand ils » ne ſont pas dans le même ordre . . . *Ne con-* » *ſidérons plus la mort COMME des païens*, *mais* » *COMME des chrétiens*, c'eſt à dire, *avec l'eſpé-* » *rance*, *COMME S. Paul l'ordonne* . . . Les deux » premiers *comme* ſont dans le même ordre, & » n'ont rien d'irrégulier ni de choquant; mais le » troiſième eſt, pour ainſi dire, d'une autre eſpèce, » & fait un effet déſagréable . . . . On pourroit » mettre *ainſi que* au lieu de *comme*: *AINSI QUE* » *S. Paul l'ordonne* ».

Toutes ces remarques ſéparées, & fort éloignées les unes des autres dans le P. Bouhours, ont pourtant un lien commun, qu'il n'a pas fait ſentir aſſez nettement. Ce ſont les ſuites d'une même règle generale, fondée ſur une raiſon très-plauſible. La voici:

On ne doit pas employer, dans une même propoſition, avec des compléments de différente eſpèce ou dans des ſens différents, un même mot qui annonce vaguement quelque raport général & indéterminé. C'eſt que l'eſprit, ayant été décidé par le premier complément à prendre ce mot dans un certain ſens, eſt choqué de le trouver tout de ſuite & dans la même phraſe employé dans un autre ſens, quoiqu'il s'agiſſe encore de l'expreſſion de la même penſée individuelle. C'eſt dans l'Élocution un vice à peu près ſemblable à celui où l'on tombetoit dans le raiſonnement, ſi, dans la concluſion, on donnoit à un terme un autre ſens qu'il n'a dans les prémiſſes: d'ailleurs c'eſt une diſparate qui ne peut que nuire à la clarté de la propoſition, parce qu'elle fait ſur l'eſprit une impreſſion, dont l'effet immanquable eſt au moins de le diſtraire.

Dans deux propoſitions qui ſe ſuivent & dont l'une n'eſt pas ſubordonnée à l'autre, la raiſon de la règle n'exiſtant plus, il n'y a plus de neceſſité de s'y aſſujétir; & c'eſt pour cela qu'on ne peut improuver l'exemple raporté par le P. Bouhours: *On voit bien que ce prédicateur n'a guère de familiarité AVEC les Pères, puiſqu'il les traite AVEC tant de cérémonie*; la marche de l'une des

deux phraſes eſt indépendante de celle de l'autre.

Toutes les *Prépoſitions* déſignent un raport vague, qui n'eſt bien déterminé que par l'application qu'on en fait à deux termes, l'un antécédent & l'autre conſéquent : c'eſt préciſément pour cette raiſon que j'ai cru devoir établir ici cette règle générale de Grammaire. Mais les conjonctions de comparaiſon, telles que *comme*, & les expreſſions adverbiales qui ont la même ſignification, *de même que*, *auſſi bien que*, *de la manière que*, &c, ſont encore dans le même cas, parce qu'elles déſignent des raports généraux. Notre *on* doit ſuivre la même règle, parce qu'il eſt vaguement relatif à des perſonnes qui ne peuvent être déterminées que par le ſens du diſcours, & que dans la même phraſe il ne doit ſe raporter qu'aux mêmes perſonnes : c'eſt le fondement de la remarque du P. Bouhours (I. 240) ſur cette phraſe ; *ON peut à peu près tirer le même avantage d'un livre intitulé* Roma ſubterranea, *& des autres où ON a gravé ce qui nous reſte des antiquités de cette première ville du monde :* les perſonnes qui peuvent tirer cet avantage ne ſont pas celles qui ont gravé, & ne doivent pas être déſignées par le même mot. (*M. BEAUZÉE.*)

PRÉSENT, adjectif, pris quelquefois ſubſtantivement, *Grammaire.* Les Temps *préſents*, ou ſubſtantivement, les *Préſents*, dans les verbes, ſont des temps qui expriment la ſimultanéité d'exiſtence à l'égard d'une époque de comparaiſon.

Il y a pluſieurs eſpèces de *Préſents*, ſelon la manière dont l'époque de comparaiſon y eſt enviſagée : ſi l'exiſtence s'y raporte à une époque quelconque & indéterminée, c'eſt un *Préſent indéfini* ; ſi l'époque eſt déterminée, le *Préſent* eſt *défini*. Or l'époque ne peut être déterminée que par ſa relation au moment de la parole ; & cette relation peut auſſi être ou de ſimultanéité, ou d'antériorité, ou de poſtériorité, ſelon que l'époque concourt avec l'acte de la parole, ou qu'elle le précède, ou qu'elle le ſuit. De là trois eſpèces de *Préſents* définis ; le *Préſent actuel*, le *Préſent antérieur*, & le *Préſent poſtérieur*.

Telles ſont les vûes générales qu'indique la Métaphyſique des Temps : mais je ne dois pas montrer ici juſqu'à quel point les uſages des langues particulières s'y conforment ou s'en écartent ; il faut voir, au *mot* TEMPS, l'enſemble du ſyſtême métaphyſique, & ſa liaiſon avec les uſages des différents idiomes. (*M. BEAUZÉE.*)

PRÉTÉRIT, adjectif, employé quelquefois comme ſubſtantif, *Grammaire.* C'eſt un terme excluſivement propre au langage grammatical, pour y ſignifier quelque choſe de *paſſé*, ſelon le ſens du mot latin *Præteritus*, qui n'eſt que franciſé ici. Les Temps *prétérits*, ou ſubſtantivement, les *Prétérits*, dans les verbes, ſont des Temps qui expriment l'antériorité d'exiſtence à l'égard d'une époque de comparaiſon.

On peut diſtinguer les *Prétérits*, comme les Préſents, en *définis* & *indéfinis* ; & les indéfinis en *actuel*, *antérieur*, & *poſtérieur*. Mais ce que j'ai dit de la néceſſité de voir la théorie des Préſents dans l'enſemble du ſyſtême des Temps, au *mot* TEMPS, je le dis auſſi de la théorie des *Prétérits*, & pour la même raiſon. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PRÉTÉRITION *ou* PRÉTERMISSION, *ſ. f.* Figure de penſée par fiction, par laquelle on feint de paſſer ſous ſilence ce qu'on dit néanmoins très-clairement, ou de ne faire qu'effleurer les choſes que l'on veut quelquefois inculper avec plus de force.

C'eſt ainſi que Cicéron, dans ſa I. Catilinaire, fait de Catilina, par *Prétérition*, un portrait affreux.

Quid verò ? nuper quum, morte ſuperioris uxoris, novis nuptiis domum vacuam feciſſes, nonne alio incredibili ſcelere hoc ſcelus cumulaſti ? quod ego prætermitto & facilè patior fieri, ne in hâc civitate tanti facinoris immanitas aut exſtitiſſe aut non vindicata eſſe videatur. Prætermitto ruinas fortunarum tuarum, quas omnes impendere tibi proximis idibus ſenties. Ad illa venio quæ, non ad privatam ignominiam vitiorum tuorum, non ad domeſticam tuam difficultatem ac turpitudinem, ſed ad ſummam Reipublicæ atque ad omnium noſtrûm vitam ſalutemque pertinet. (VI, 14.)

Mais quoi ? tout récemment, après avoir pris, par le meurtre de ta première femme, la liberté de paſſer à de ſecondes noces, n'as-tu pas mis le comble à ce crime par un autre crime qui paſſe toute croyance ? cependant je n'en dis rien, & je conſens volontiers qu'il n'en ſoit point parlé, pour laiſſer oublier entièrement qu'un attentat ſi horrible ait été commis dans cette ville ou y ſoit reſté impuni. Je paſſe ſous ſilence le déſordre de tes biens, parce qu'aux ides prochaines tu ſentiras de reſte que ta ruine eſt générale. J'en viens à des objets qui concernent, non l'infamie perſonnelle de tes vices, non tes embarras domeſtiques & leur turpitude, mais le plus grand intérêt de la République, ainſi que la vie & le ſalut de tous tant que nous ſommes.

Maſſillon va nous fournir un autre exemple de *Prétérition*. *Vous vous figurez*, dit-il, *des amertumes dans le parti de la vertu. Mais, ſans parler des divines conſolations que Dieu prépare ici-bas même à ceux qui l'aiment ; ſans parler de cette paix intérieure, fruit de la bonne conſcience, qu'on peut appeler en même temps & un avant-goût & le gage de la félicité qui eſt réſervée dans le ciel aux âmes fidèles ; ſans vous*

vous dire, avec l'apôtre, que tout ce qu'on peut ſouffrir ſur la terre n'eſt pas digne d'être comparé avec la récompenſe qui nous attend : ſi vous étiez de bonne foi, & que vous vouluſſiez nous expoſer ici naïvement tous les déſagréments qui accompagnent la vie du ſiècle ; que ne diriez-vous pas, & que ne dit-on pas tous les jours là-deſſus dans le ſiècle ?

J'ajoûteral un exemple de *Prétérition* ſous la forme interrogative ; & je le prendrai dans l'*Éloge du chevalier Baïard*, par M. Coſſon (*page 9*). *Parlerai-je de toutes ces actions dont Baïard fut, ſinon le chef comme dans celles que je viens de citer, du moins le principal mobile & le reſſort le plus puiſſant ? Peindrai-je les célèbres journées, d'Agnadel, où il détermine la victoire, en traverſant un marais impraticable & en forçant le Général vénitien à ſe rendre priſonnier ; de la Baſtide, où, par une marche audacieuſe & rapide, il enlève, à l'avidité d'un pape indigne de ce nom, le patrimoine de l'infortuné duc de Ferrare ; de Ravennes, où il ſeconde vaillamment le jeune & courageux duc de Nemours, qui ne ſe voit malheureuſement enſeveli dans ſon triomphe, que parce qu'il n'a point dans ce moment auprès de ſa perſonne le brave chevalier ſon ami ? Je craindrois de fatiguer l'attention par la multitude des tableaux.*

On donne encore à cette figure les noms de *Prétermiſſion* & de *Paralipſe*, également inutiles à conſerver, puiſque celui de *Prétéritien* eſt équivalent & paroît le plus généralement adopté. *Paralipſe* (*voyez* ce mot) ſignifie en grec *omiſſion*, qui eſt auſſi le ſens latin des mots *Prétérition* & *Prétermiſſion :* il eſt bon de les connoître & de les entendre tous trois, pour n'en être pas embarraſſé quand on les rencontre dans les rhéteurs, & ſurtout pour n'en pas faire trois figures différentes, comme il ſemble qu'on ait eu l'intention dans le *Dictiennaire univerſel & raiſonné des ſciences, des arts, & des métiers*, quoiqu'on n'en ait varié la définition que dans les termes. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PREUVE, ſ. f. *Art. erat.* Dans un diſcours qui tend ou à perſuader ou à diſſuader l'auditeur, la *Preuve* eſt l'emploi des moyens propres à opérer l'effet qu'on ſe propoſe. Soit que l'orateur attaque ou ſe défende ; qu'il affirme, ou nie & réfute ; que la queſtion ſoit de droit, ou de fait, ou ſeulement d'opinion ; qu'il s'agiſſe de faire voir ce qui eſt juſte ou injuſte, digne de peine ou de récompenſe, comme dans le genre judiciaire ; ou ce qui eſt honnête ou honteux, digne de louange ou de blâme, comme dans le genre démonſtratif ; ou ce qui eſt honorable & utile, ou nuiſible ou déshonorant, comme dans le genre délibératif : la *Preuve* eſt toujours la partie eſſencielle & indiſpenſable du plaidoyer ou de l'oraiſon ; & la première règle de l'art de perſuader eſt de donner à ce qu'on affirme, ou d'ôter à ce qu'on nie, le caractère de vérité, de certitude, ou de vraiſemblance.

Il n'y a qu'un genre d'Éloquence qui puiſſe ſe paſſer de *Preuve ;* c'eſt celui qui n'a pour objet que des actions de grâces, des félicitations, ou des condoléances : & c'eſt ce qui diſtingue la ſimple harangue de l'oraiſon & du plaidoyer. Par exemple, dans le diſcours de Cicéron pour *Marcellus*, il ne s'agit que de rendre grâces à Céſar du rappel de cet exilé ; au lieu que, dans l'oraiſon pour *Ligarius*, il s'agit d'atténuer le crime de l'accuſé & d'en obtenir le pardon : & quoique Cicéron, dans ſon admirable plaidoyer, débute par avouer le crime & par abandonner le coupable à la clémence de Céſar, on le voit revenir enſuite aux moyens de rendre *Ligarius* le plus excuſable qu'il eſt poſſible, & moins coupable que lui-même, à qui Céſar a pardonné. On voit même que dans la harangue pour *Marcellus*, qui ne s'annonce que comme l'effuſion de la reconnoiſſance & de l'admiration publique pour la clémence de Céſar, Cicéron ne laiſſe pas de prendre le tour perſuaſif pour engager Céſar à ne rien négliger de ce qui peut mettre en ſûreté ſa vie ; & en lui prouvant qu'il eſt de ſa gloire & de ſon devoir de ſe conſerver pour le bonheur de Rome, il envelope adroitement dans cette eſpèce d'adulation, la leçon la plus importante : *nunc tibi omnia belli vulnera curanda ſunt.* (*Voyez* HARANGUE.)

Ainſi, toutes les fois qu'il s'agit de perſuader, & dans les ſujets mêmes les plus éloignés de toute controverſe, la *Preuve* peut trouver ſa place. Mais tantôt elle eſt ſimplement rhétorique, & tantôt elle eſt dialectique.

La *Preuve* que j'appelle rhétorique ne conſiſte qu'en réoit, en expoſé, en dèvelopement du fait ou de la vérité qu'on ſe propoſe d'établir : de ce genre eſt preſque entièrement l'oraiſon pour la Loi *Manilia ;* & de ce genre auſſi ſont toutes nos oraiſons funèbres. Dans ces ſujets il s'agit moins de raiſonner que de décrire ; & l'art de l'orateur conſiſte à expoſer avec clarté, à raconter rapidement, à peindre avec chaleur, avec force, avec intérêt, ſelon que le ſujet l'exige. Dans tel diſcours de cette nature, qui produit le plus grand effet, il n'y a pas un raiſonnement.

Mais lorſque l'objet en queſtion eſt conteſté ou qu'il peut l'être, & que le ſimple expoſé du fait, ou du droit, ou de l'opinion, ne les met pas en évidence, le moyen de la *Preuve* eſt l'argumentation ; & c'eſt alors que la *Preuve* eſt dialectique, mais ſous les formes oratoires.

La Logique eſt le ſquelette de l'Éloquence ; & ce ſont les parties de ce ſquelette qu'Ariſtote, dans ſes *Topiques*, & Cicéron, dans l'extrait qu'il en a fait, nous ont décrites avec tant de ſoin & nous ont apris à placer.

Que les diſciples de l'Éloquence ne dédaignent pas ces théories : c'eſt la raiſon qui ſe rend compte à elle-même de ſes procédés & de ſes moyens. On,

y voit comment l'orateur peut tirer, du fonds de ſon ſujet ou de la cauſe qu'il agite, ces arguments, ces formes de penſée, d'aſſertion, & de réfutation, qui doivent compoſer la *Preuve ;* on y voit comment, au beſoin, il peut les tirer du dehors : *aut ex ſuâ ſumi re atque naturâ, aut aſſumi foris.* (*De Orat.*) On y voit comment ſe décident ces trois grandes queſtions qui embraſſent tout ; *an ſit, quid ſit, quale ſit :* comment la nature des choſes ſe dévelope & ſe fait connoître par la définition, par la diviſion du genre en ſes eſpèces, du Tout en ſes parties, par les ſimilitudes & par les différences, par les cauſes & les effets, par l'oppoſition des contraires : comment l'exiſtence des faits ſe prouve ou ſe débat par les indices, les témoignages, les circonſtances qui ont précédé, accompagné, ſuivi le fait dont il s'agit ; par la nature du fait même, ou par le caractère de la perſonne à laquelle il eſt imputé : comment l'eſpèce & la qualité du fait ſe détermine ou par lui-même ou par les circonſtances qui le caractériſent, & qui font voir quelle en eſt la malice, l'iniquité, l'indignité, ou la bonté, l'équité, l'innocence. Lois, exemples, autorités, uſages, opinion commune, mœurs, publiques, mœurs perſonnelles, caractère & génie national, tout peut contribuer à la *Preuve* & y trouver place. *Voyez* MOYENS.

Mais on ſent bien qu'elle diffère d'elle-même, ſelon le genre du diſcours & la nature du ſujet : que, par exemple, dans ces trois queſtions *an ſit, quid ſit, quale ſit*, qui conviennent également & à la thèſe philoſophique & à l'hypothèſe oratoire, la *Preuve* agit différemment ; par conjecture dans la première, par définition dans la ſeconde, & par diſcuſſion du droit dans la troiſième : *horum primum conjecturâ, ſecundum definitione, tertium juris & injuriæ diſtinctione explicatur.*

On ſent de même que, dans les cauſes conjecturales, ſelon le point dont il s'agit & ſelon l'état de la cauſe, *ſit ne aliquid, unde ortum ſit, quæ id cauſa effecerit*, la *Preuve* doit changer de procédés & de moyens : que, s'il s'agit ſeulement de ſavoir quelle eſt la qualité morale d'une choſe, ou s'il s'agit de la comparer avec une autre, & de déterminer laquelle des deux, par exemple, eſt la plus honnête, la plus utile, ou la plus juſte ; la *Preuve* embraſſe plus ou moins d'étendue : que, dans les queſtions de droit, c'eſt de l'équité qu'il s'agit, *& naturâ & inſtitutio ;* que, dans les cauſes perſonnelles, c'eſt de la volonté, de l'intention, de l'imprudence, du haſard, de la néceſſité ou de la liberté, de la nature & des circonſtances de l'action, des mœurs, des habitudes, des qualités de la perſonne, que l'accuſation & la défenſe tirent les forces de la *Preuve.*

On ſent enfin, & ceci regarde tous les genres d'Éloquence, que c'eſt toujours au point de la difficulté, au point où l'adverſaire, où l'incrédule eſt en défenſe, *in quo primum inſiſtit, quaſi ad repugnandum, congreſſu defenſo*, & qu'on a appelé pour cela *ſtatus*, la *ſtation* ou l'*état* de la cauſe ; que c'eſt là, dis-je, que la *Preuve* doit ſe diriger tout entière : car c'eſt une déclamation oiſeuſe, une Rhétorique perdue, que de prouver ce dont l'auditoire ne doute pas ou dont l'adverſaire convient : & c'eſt non ſeulement un vice aſſez commun de l'Éloquence de la Chaire, mais du langage du Barreau ; d'où il arrive que dans un long diſcours tout eſt prouvé, hormis ce qui a beſoin de l'être.

Quant aux formes d'argumentation dont la preuve oratoire eſt ſuſceptible, elle n'en refuſe aucune ; mais elle les déguiſe toutes, en les envelopant, qu'on me paſſe le terme, des draperies de l'Éloquence. Ce n'eſt pas que l'orateur n'inſiſte quelquefois, dans une diſcuſſion véhémente, à la manière du dialecticien ; & alors plus le raiſonnement eſt ſerré, plus il eſt preſſant : mais un diſcours où la crudité de l'argumentation ne ſeroit jamais adoucie, rebuteroit ſon auditoire avant de l'avoir convaincu. Il eſt donc néceſſaire de polir les formes logiques, mais il faut les laiſſer ſentir & ne jamais les énerver ; ce ſont elles qui donnent à l'Éloquence une ſtature ferme, ſolide, & régulière : un corps déſoſſé n'eſt qu'un mole de chair. Il en ſeroit ainſi de l'Éloquence à laquelle une Logique auſtère ne prêteroit pas ſes appuis, ſes mobiles, & ſes reſſorts.

Mais quoique toutes les formes logiques animées par les peintures & les mouvements oratoires, dévelopées par l'amplification, revêtues des ornements d'un ſtyle figuré, harmonieux, ſenſible, appartiennent à l'Éloquence ; il en eſt cependant qui ſemblent lui être plus favorables. J'en indiquerai quelques-unes.

L'énumération excluſive, & que les mathématiciens appellent la *Preuve* par épuiſement : Vous voulez être heureux, & vous ne le ſerez ni par l'ambition, ni par l'avarice, ni par la volupté, ni par une molle indolence, *&c, &c ;* eſſayez donc au moins de l'être par le travail & la vertu.

L'énumération collective : Demandez à tous les peuples du monde, au gaulois, au germain, au carthaginois, *&c*, quel eſt celui que chacun d'eux eſtime le plus après lui-même ; tous vous répondront *Les romains.*

L'oppoſition : Si l'homme foible & malheureux eſt un être ſacré pour l'homme ; celui qui l'inſulte ou qui l'accable n'eſt pas ſeulement inhumain, il eſt impie & ſacrilège.

L'alternative contradictoire, & à laquelle il n'y a point de milieu (ce que les anciens appeloient *dilemme*, & figurément *le bélier*, comme l'argument le plus fort). Ainſi, Craſſus, en plaidant la cauſe d'Opimius, qui, en exécution d'un ſenatus-conſulte, avoit fait tuer l'aîné des Gracches : *Aut ſenatui parendum de ſalute reipublicæ fuit, aut aliud conſilium inſtituendum, aut ſuâ ſponte faciendum : aliud conſilium ſuperbum, ſuum arrogans ; utendum igitur fuit conſilio ſenatûs.* (De Oratore).

Digitized by Google

La comparaiſon ſimple, comme Achille dans l'Iliade : « Pourquoi les grecs font-ils la guerre » aux troyens ? n'eſt-ce pas pour faire rendre » Hélène à Menelas ? Eh n'y a-t-il donc que les » Atrides qui aiment leurs femmes » ?

La comparaiſon du plus foible au plus fort : Si tout homme, pour ſa propre défenſe, a doit d'ôter la vie à ſon agreſſeur ; combien plus à un ſcélérat, à un ſacrilège, à l'ennemi des hommes & des dieux, tel que l'a été Clodius ? *Cui nihil nefas nunquam fuit, nec in facinore nec in libidine?*

La ſuppoſition, que Cicéron regarde comme une des ſources les plus fécondes de la *Preuve* oratoire, & dont ſe ſervit Démoſthène avec tant de force pour juſtifier ſes conſeils : « Si, par une lumière » prophétique, tous les athéniens avoient démêlé » les évènements futurs, & que tous les euſſent pré- » vus, & que vous, Eſchine, vous les euſſiez prédits » & certifiés avec votre voix de tonnère ; Athènes, » même dans ce cas, auroit dû faire ce qu'elle a » fait, pour peu qu'elle eût reſpecté ſa gloire, & » ſes ancêtres, & les jugements de la poſtérité ».

C'eſt par cette même forme de raiſonnement que Cicéron preſſe les juges de Milon, en plaidant ſa cauſe. (*xxviij. 77*). *Si cruentum gladium tenens clamaret Titus Annius (Milo): Adeſte, quæſo, atque audite, Cives. P. Clodium interfeci ; ejus furores, quos nullis jam legibus, nullis judiciis frenare poteramus, hoc ferro & hâc dexterâ à cervicibus veſtris repuli ; per me unum, ut jus, æquitas, leges, libertas, pudor, pudicitia in civitate manerent : eſſet ne mendum quonam modo id ferret civitas ?* Et plus bas (*xxjx 79*): *Fingite.... cogitatione imaginem hujus conditionis meæ, ſi poſſim efficere ut Milonem abſolvatis, ſed ita, ſi P. Clodius revixerit ;..... quonam modo ille vos vivus afficeret ?.... Quid ? Si ipſe Cn. Pompeius.... potuiſſet aut queſtionem de morte Pub. Clodii ferre, aut ipſum ab inferis excitare ; utrum putatis potiùs facturum fuiſſe? etiamſi, propter amicitiam, vellet illum ab inferis evocare, propter rempublicam non feciſſet. Ejus igitur mortis ſedetis ultores, cujus vitam, ſi potetis per vos reſtitui poſſe, nolletis ; & de ejus nece lata quæſtio eſt, qui ſi, eâdem lege, revivicere poſſet, lata lex nunquam eſſet. Hujus ergo interfector qui eſſet, in confitendo ab iiſne pœnam timeret, quos liberaviſſet ?*

Mais toutes ces formes ſe réduiſent à l'induction & au ſyllogiſme.

L'induction eſt une manière détournée & artificieuſe d'amener ſon adverſaire ou ſon auditeur, de la conviction d'une vérité reconnue ou dont on le fait convenir, à la conviction d'une vérité dont il ne convient pas encore ; & cela par l'analogie & la reſſemblance de l'une à l'autre : en ſorte qu'après avoir cédé à celle-là, il ne lui ſoit plus poſſible de réſiſter raiſonnablement à celle-ci.

Il faut, pour donner à l'induction toute ſa force, s'aſſûrer d'abord de pouvoir rendre inconteſtable le premier point de la comparaiſon, ou, ce qui eſt mieux encore, le choiſir tel que, par l'opinion déja établie, il n'ait pas beſoin de *Preuve* : il faut de plus obſerver avec ſoin que la ſimilitude ſoit parfaite ; car ſans cela « nous aurions inutilement » obtenu, dit Cicéron, que l'un des points nous » fût accordé, s'il n'avoit pas aſſez de reſſem- » blance avec celui qui nous intéreſſe, pour nous » le faire accorder de même ». Et comme il n'arrive preſque jamais qu'une première vérité ſoit d'une évidence irréſiſtible, il veut que l'orateur, en propoſant celle qui n'eſt pas de la cauſe, mais qui doit lui ſervir de *Preuve*, n'en laiſſe pas apercevoir le raport & la conſequence, & qu'il amène ainſi l'adverſaire à ſon but par un chemin qui lui ſoit inconnu. « Car s'il eſt averti qu'en accordant » ce qu'on lui propoſe d'abord, il s'engage inévi- » tablement à convenir enſuite de ce qui nuiroit » à ſa cauſe ; il commencera par éluder la pre- » mière queſtion, ou par y mal répondre ».

On ſent combien cet art de cacher ſon deſſein à un adverſaire attentif & clairvoyant, eſt difficile ; combien d'ailleurs une ſimilitude, ſans quelque différence, eſt rare, & combien par conſequent la méthode de l'induction eſt périlleuſe dans un genre d'Eloquence ſujet à la diſcuſſion. Mais autant elle eſt peu favorable au Barreau, autant elle eſt propre à la Chaire, où, pour me ſervir de la métaphore de Zénon, l'Eloquence a la main ouverte, au lieu que, dans la plaidoirie, elle eſt ſouvent obligée d'avoir le poing fermé comme la Dialectique. Ainſi, autant l'induction, par ſa latitude & ſa fécondité, eſt favorable à l'Eloquence : aſſez forte, lorſqu'il ne s'agit que de rendre ſenſiblement une vérité morale déja vaguement aperçue ; autant elle me ſemble trop foible pour démontrer une vérité, ſoit de fait, ſoit de droit, ou inconnue, ou méconnue, ou formellement conteſtée. La méthode du ſyllogiſme eſt plus preſſante ; & l'on en va juger par l'exemple même que Cicéron nous donne de l'une & de l'autre. Cet exemple eſt tiré d'une cauſe fort célèbre parmi les grecs. Il s'agit de condanner ou d'abſoudre Épaminondas d'avoir déſobéi à la loi, qui, chez les thébains, ordonnoit à un Général de céder le commandement à celui que la République envoyoit pour le remplacer ; d'avoir retenu quelques jours ſon armée, & d'avoir défait celle des lacédémoniens.

L'accuſateur, dit Cicéron, pourra defendre ainſi la lettre de la loi contre l'eſprit de la loi même. « Magiſtrats, ſi ce qu'Épaminondas prétend que » le légiſlateur a ſouſentendu dans la loi, il pre- » noit ſur lui de l'y ajouter & d'écrire lui même » au bas, *à moins que, pour le bien de la Répu- » blique, le Général deſtitué ne juge à propos de re- » tenir le commandement de l'armée ;* ſouffririez-vous » qu'il l'écrivît ? Je ne le penſe point. Que ſi vous- » mêmes, par égard pour lui, vous ordonniez (ce » qui eſt bien éloigné de votre religion & de votre » juſtice), vous ordonniez que, ſans l'ordre du

» peuple, cette même exception fût ajoutée ; le » peuple le ſouffriroit-il ? Non, certes, il ne le » ſouffriroit pas. Ce qu'on n'a donc pu ajouter » ſans crime à la lettre de la loi, on l'aura fait » ſans l'y avoir ajouté, & vous l'aprouverez vous-» mêmes ! Non, Juges, non, je connois trop » bien votre ſageſſe : & en effet, ſi dans la vo-» lonté écrite du légiſlateur, rien n'a pu être altéré » ni par l'accuſé ni par vous ; combien ne ſeroit-il » pas plus honteux qu'un changement, qui dans les » mots ſeroit un crime, ſe fût fait dans la choſe » même & qu'il fût aprouvé par votre juge-» ment ?

Cicéron nous préſente la même accuſation ſous la forme du ſyllogiſme, « C'eſt de la loi, dit-il » aux juges, que vous avez juré d'être les organes; » vous devez donc obéir à la loi. Or quel témoi-» gnage plus certain le légiſlateur a-t-il pu laiſſer » de ſa volonté, que ce qu'il a écrit lui-même » avec le plus grand ſoin & l'attention la plus » ſérieuſe ? Si la loi n'étoit pas écrite, nous ſou-» haiterions qu'elle l'eût été, pour nous faire » connoître plus ponctuellement la volonté du lé-» giſlateur ; & cependant nous n'aurions garde de » permettre à Épaminondas, quand même il ſe-» roit hors de cauſe, d'interpréter à ſa fantaiſie » l'intention & l'eſprit de la loi. A plus forte » raiſon, quand la loi eſt écrite, & qu'elle eſt » ſous nos ieux, ne permettrons-nous pas qu'il » l'interprête, non dans le ſens de ce qui en eſt » écrit avec la plus grande clarté, mais comme » il convient à ſa cauſe. Pour vous, organes de » la loi, ſi vous avez juré de lui obéir, & ſi, » par ce ſerment, vous êtes obligés de ſuivre ce » qui en eſt écrit; quelle raiſon pourriez-vous avoir » de ne pas juger qu'Épaminondas a tranſgreſſé » la loi & fait ce que la loi condamne » ?

Il eſt aiſé de voir que cette forme de raiſonne-ment eſt plus preſſante que la première. On va le mieux ſentir encore dans la défenſe d'Épami-nondas, dont Cicéron nous a tracé le plan.

« Magiſtrats, dit-il, toutes les loix doivent » ſe raporter à l'utilité commune ; & il faut les » interpréter, non à la lettre, mais dans leur eſ-» prit, dont l'objet eſt le bien public. Car telle » a été la vertu & la ſageſſe de nos ancêtres, » qu'en écrivant leurs lois, ils ne ſe propoſoient » que le ſalut & l'avantage de leur ſociété poli-» tique : & non ſeulement ils ne prétendoient lui » rien preſcrire à ſon préjudice ; mais ſi, ſans le » ſavoir, ils lui avoient preſcrit quelque choſe » qui pût lui nuire, ils entendoient que dès qu'on » l'auroit aperçu, on corrigeât ce vice de la loi. » Perſonne en effet ne peut vouloir que les lois » ſubſiſtent pour l'amour des lois mêmes, mais » pour l'amour de la République, & parce que les » Républiques ne ſont jamais ſi bien gouvernées » que par les lois. C'eſt donc par le même motif » qui rend les loix inviolables, qu'on doit inter-» préter tout ce qui en eſt écrit ; & puiſque tous » nos intérêts ſont ſubordonnés à celui de l'État, » c'eſt dans ce commun avantage que nous devons » chercher l'intention des lois & l'eſprit qui les » a dictées. On ne demande à la Médecine rien » que de ſalutaire au corps humain, parce que » c'eſt pour lui qu'elle eſt miſe en pratique : on » ne doit préſumer de même de l'intention des » lois rien que d'utile au corps politique, puiſque » ce n'eſt qu'en vûe de ſon utilité que les lois » ſont inſtituées. N'examinez donc plus, dans » cette cauſe, quelle eſt la lettre de la loi, mais » voyez la loi même dans l'eſprit d'équité & d'uti-» lité commune qui l'anime, & qui ſeul a dû » l'inſpirer. Or quoi de plus avantageux pour » Thèbes que d'accabler Lacédémone? quoi de plus » important pour Épaminondas, Général des thé-» bains, que de donner la victoire aux thébains ? » Que devoit-il avoir de plus cher & de plus ſacré » que d'aſſûrer à ſa patrie une gloire ſi grande » & un ſi beau triomphe ? en laiſſant donc la » lettre de la loi, Épaminondas a ſuivi l'inten-» tion du légiſlateur : il ſavoir aſſez que les lois » n'étoient faites qu'en faveur de la République ; » & il auroit regardé comme le comble de la dé-» mence, de ne pas expliquer à l'avantage de l'État » ce qui n'étoit écrit que pour le ſalut de l'État. Si » donc toutes les lois doivent ſe diriger à l'utilité » publique comme à leur terme, ſi le ſalut com-» mun eſt leur premier objet ; Épaminondas l'a » rempli : certainement il n'eſt pas poſſible que, par » la même action, il ait fait le plus grand bien » à ſa patrie, & qu'il ait déſobéi aux lois ».

Mais pour ne pas citer toujours de l'ancien, voici un exemple moderne qui fera voir juſqu'où peut aller la force de l'induction, & qui fera ſentir en même temps qu'elle n'eſt elle-même qu'un ſyllo-giſme par ſuppoſition.

Un chanoine de l'égliſe de Haris avoit un ne-veu pauvre, mais libertin, & qu'il avoit aban-donné. Ce neveu, réduit à la mendicité, s'adreſſe à un homme éloquent & ſenſible, & le conjure d'aller parler à ſon oncle & de le fléchir. L'homme dont il avoit imploré l'entremiſe ne connoiſſoit pas le chanoine. Il va pourtant le voir ; mais aux premiers mots qu'il lui dit en faveur du jeune li-bertin, le chanoine s'irrite, lui reproche de s'inté-reſſer pour un être indigne de ſa compaſſion, & lui raconte avec colère tous les chagrins que ce malheureux lui a donnés. Le ſolliciteur, lui ayant laiſſé répandre l'amertume de ſes reproches, re-prend : *Il m'a dit tous ſes torts ; il m'en a même confeſſé un que vous diſſimulez.* Quel eſt-il ? de-manda le chanoine. *De vous avoir un jour attendu à la porte de la ſacriſtie, au moment que vous deſ-cendiez de l'autel ; de vous avoir mis le cou-teau ſur la gorge, & d'avoir voulu vous aſſaſſiner.* Cela n'eſt pas vrai, s'écria le chanoine avec horreur. *Quand cela ſeroit vrai, reprit l'homme éloquent, il faudroit encore uſer de miſéricorde*

Digitized by Google

envers votre neveu, & lui donner du pain. A ces mots, tout l'emportement du chanoine fut étouffé; ſon ame s'amollit; quelques larmes coulèrent; & le jeune homme fut ſecouru.

Des deux méthodes, celle de l'induction fut celle de Socrate & de ſes diſciples; elle eſt captieuſe & ſubtile, mais elle eſt communément foible. Celle du ſyllogiſme eſt celle d'Ariſtote, & celle dont ſe ſervent le plus communément tous les bons orateurs; car un plaidoyer bien compoſé n'eſt ſouvent qu'un ſyllogiſme dèvelopé.

Cicéron diviſe le ſyllogiſme eo cinq parties, les deux prémiſſes, la conſéquence, & les *Preuves* des deux prémiſſes. Mais comme ou l'une ou l'autre des prémiſſes peut ſe paſſer de *Preuve*, & qu'il peut arriver que ni l'une ni l'autre n'en ait beſoin; on peut fort bien ne pas regarder comme parties de l'argumentation les propoſitioos auxiliaires, qu'on n'y ajoûte qu'au beſoio; oo peut même ſouſentendre l'une des deux prémiſſes, lorſqu'elle eſt évidente; & c'eſt ce qui ſait l'enthymème, ſyllogiſme abrégé, qui coovient beaucoup mieux à un raiſonnement rapide, & que prêfère l'orateur lorſqu'il veut être véhément & preſſant.

Obſervons cependant que, plus le raiſonnement ſera ſimple & dénué d'appuis, plus il faut que chaque partie en ſoit ſolide, & que le nœud qui les lie enſemble ſoit étroit & indiſſoluble. Que s'il y a une partie foible, c'eſt celle-là qu'il faut munir de tous les renforts de l'Eloquence. Encore ce moyen de ſuppléer à la raiſoo o'eſt-il pas sûr: & un principe, dont le commuo des orateurs n'eſt pas aſſez perſuadé, c'eſt que la Dialectique eſt pour l'orateur ce que le deſſin eſt pour le peintre; & qu'il eſt plus poſſible encore à celui-ci de ſe paſſer de correction, qu'à l'autre de ſe diſpenſer d'exactitude & de juſteſſe. Mais je ſuppoſe ici que la Logique a été la première étude de l'orateur; & je renvoie le détail des différentes formes de raiſonnement aux articles qui les concernent. J'obſerverai donc ſeulemeot à cet égard que ce n'eſt pas aſſez que l'Eloquence donne de l'embonpolot, de la couleur, de la chaleur à la Logique, & déguiſe, ſous la richeſſe d'une parure ménagée, la sècheresſe & la roideur d'une argumentation rigouteuſe & preſſante; mais qu'il faut encore qu'elle ait ſoin d'en diverſifier les formes. Co précepte eſt de Cicéron: & la raiſoo qu'il en donne eſt que l'uniformité en toutes choſes eſt la mère de la ſatiété; *nam omnibus in rebus ſimilitudo eſt ſatietatis mater.*

Un modèle accompli des procédés du raiſonnement en Éloquence, c'eſt le plaidoyer pour Milon. C'eſt là qu'il eſt preſſé, rapide, véhément, & gradué d'une manière inattendue & ſurprenante; au point qu'on ſeot, comme Milon lui-même, que, ſi cette harangue eût été pronoocée telle qu'elle eſt écrite, il n'auroit pas été poſſible aux juges de réſiſter à l'orateur.

Dans l'Éloquence de la Chaire, les premiers des orateurs pour la force & la ſolidité du raiſonnement, ſont Bourdaloue & Saurin. Mais comme il s'agit moins, en Chaire, de convaincre un auditoire déjs croyant, que de le perſuader; & que ce ne ſont pas les *Preuves* de verités théologiques, mais de profondes impreſſions des vérités morales, qu'il s'agit de laiſſer dans les eſprits & dans les ames: les plus forts raiſonneurs dans ce genre ne ſont pas les plus éloquents. *Voyez* CHAIRE, MOYENS, PATHÉTIQUE, *&c.* (*M. MARMONTEL.*)

PRIMITIF, IVE, adj. *Gramm.* Ce mot eſt dérivé du latin *primus;* mais il ajoûte quelque choſe à la ſignification de ſon origine. *Voyez* PREMIER, PRIMITIF. *Synon.*

La langue *primitive* eſt non ſeulement celle que parlèrent les premiers hommes, mais encore celle dont tous les idiòmes ſubſéquents ne ſont en quelque ſorte que diverſes réproductions ſous différentes formes. *Voyez* LANGUE.

Un mot *primitif* eſt un mot dont d'autres ſont formés, ou dans la même langue, ou dans des langues différeotes. Par exemple, *Primitif* vient de *primus; primus* vient de l'ancien adjectif latio *pris*, dont il eſt le ſuperlatif; & *pris* vient du grec πρὶν, fidèlement reodu & preſque conſervé dans *præ:* ainſi, le mot grec πρὶν, eſt *primitif* à l'égard de *pris*, de *primus*, & de *primitif* même; *pris* eſt dans le même cas à l'égard des deux derniers, & *premier* à l'égard du dernier ſeulement.

Quelquefois on entend ſeulemeot par *Primitif*, un mot qui n'eſt dérivé d'aecun autre; tels ſoot ceux que l'on doit à l'Ooomatopée (*Voyez* ONOMATOPÉE), & la plupart des ooms monoſyllabes de pluſieurs êtres phyſiques, ſur-tout dans les langues anciennes.

Mais à prendre la choſe en rigueur, ces mots-là même oot encore une origine antérieure: il eſt évident que ceux de l'Onomatopée ſont dérivés des bruits natnrels; & ſouvent ceux des êrres phyſiques, quoiqee ſimples en aparence, ont encore trait à quelque qualité ſenſible, reconnue antérieurement en d'autres êtres: en ſorte que l'on peut regarder comme générale la maxime de Varron (L. L. *libro VII*), *Ut in omnibus quædam ſunt cognationes & gentilitates, ſic in verbis.* *Voyez* ÉTYMOLOGIE, FORMATION, DÉRIVÉ, RACINE. (*M. BEAUZÉE.*)

PRINCIPAL, ALE, adj. *Grammaire.* On appelle en Grammaire propoſition *principale*, une propoſition complexe comparée dans ſa totalité avec une autre propoſition qu'elle renferme, comme partie complétive de ſon ſujet ou de ſon atribut, & qui prend alors le nom de propoſition *incidente.* Ainſi, ces deux mots ſont corrélatifs: la propoſition totale n'eſt *principale* qu'à l'égard de l'incidente; & la particlle o'eſt incideote qu'à l'égard de la *principale.* Exemple: *Les preuves dont on appuie*

Digitized by Google

la vérité de la religion chrétienne ſont invincibles; cette propoſition totale eſt *principale*, ſi on la compare à l'Incidente qui eſt, *dont on appuie la vérité de la religion chrétienne;* hors de la comparaiſon, elle n'eſt qu'une propoſition complexe. *Voyez* PROPOSITION & INCIDENTE. (*M. BEAUZÉE.*)

(*N.*) PRIVATIF, IVE. adj. Qui ſert à priver de quelque choſe. Qui marque privation. Un mot *privatif.* Une particule *privative.*

Ce mot ainſi entendu nous vient de la Grammaire grèque, où l'on diſtingue ſpécialement l'*alpha privatif*, qui en effet, étant mis à la tête d'un mot, lui fait ſignifier le contraire & marque la privation de la choſe énoncée par le mot. Nous avons gardé en françois l'alpha *privatif* des grecs dans les mots que nous avons empruntés de leur langue: *Abîme*, *acéphale*, *amazone*, *athée*, qui viennent des mots grecs βυθος (fonds) κεφαλή (chef) μάζος (mamelle), Θεός (Dieu), & qui, avec l'alpha *privatif*, ſignifient littéralement *ſans fonds*, *ſans chef*, *ſans mamelle*, *ſans Dieu.*

Nous avons auſſi dans notre langue pluſieurs particules *privatives* qui ſe mettent de même à la tête des mots. *Dé*, dans *débandé*, *déconcerté*, *dédire*, *défaire*, *démaſqué*, &c. *Dés*, dans *déſaccoutumer*, *déſennuyer*, *déshonoré*, *déſintéreſſement*, *déſordre*, &c. *Dis*, dans *diſconvenir*, *diſgrâce*, &c. *É*, dans *écervellé*, *énervé*, &c. *Ex*, dans *exhéréder*, *exrecteur*, *exjeſuite*, &c. *In*, dans *inattentif*, *indocile*, *inſoutenable*, &c; & qui change *n* en *m* dans *immaculé*, *immodeſte*, *impudent*, *imprévu*, &c; en *l*, dans *illégal*, *illicite*, &c; & en *r* dans *irrationel*, *irrégulier*, *irrévérence*, &c.

Il faut néanmoins obſerver que ces particules ne ſont pas toujours *privatives* dans notre langue. *Voyez* PARTICULE. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROCÉLEUSMATIQUE. Adj. pris ſubſtantivement. C'eſt un terme par lequel on déſigne, dans la Proſodie latine, un pied de quatre ſyllabes brèves, ou compoſé de deux pyrrhiques; comme *animula*, *hominibus*, *renuere*.

Procéleuſmatique ſignifie, Qui commande d'avancer: RR. πρὸ, *ante*, en avant; κελευσμα, *hortatio*, de κελεύω, *jubeo*, *hortor*. Quatre brèves de ſuite précipitent la prononciation, & ſemblent preſſer celui qui parle d'aller en avant avec célérité. On le nomme encore *Dipyrrhiche*. *Voyez* ce mot. (*M. BEAUZÉE.*)

PROJET, DESSEIN. *Synonymes.* Le *Projet* eſt un plan ou un arrangement de moyens pour l'exécution d'un *Deſſein*. Le *Deſſein* eſt ce qu'on veut exécuter.

On dit ordinairement des *Projets*, qu'ils ſont beaux; des *Deſſeins*, qu'ils ſont grands.

La beauté des *Projets* dépend de l'ordre & de la magnificence qu'on y remarque. La grandeur des *Deſſeins* dépend de l'avantage & de la gloire qu'ils peuvent procurer; il ne faut pas toujours ſe laiſſer éblouïr par cette beauté ni par cette grandeur, car ſouvent la pratique ne s'accorde pas avec la ſpéculation. L'ordre admirable d'un ſyſtême, & l'idée avantageuſe qu'on s'en eſt formée, n'empêchent pas quelquefois que les *Projets* n'échouent, & qu'on ne ſe trouve dans l'impoſſibilité de venir à bout de ſon *Deſſein*.

L'expérience de tous les ſiècles nous apprend que les têtes à grands *Deſſeins*, & les eſprits féconds en beaux *Projets*, ſont ſujets à donner dans la chimère.

Le mot de *Projet* ſe prend auſſi pour la choſe même qu'on veut exécuter, ainſi que celui de *Deſſein*. Mais quoique ces mots ſoient alors encore plus ſynonymes, on ne laiſſe pas d'y trouver une différence qui ſe fait ſentir à ceux qui ont le goût fin & délicat. La voici telle que j'ai pu la développer. Il me ſemble que le *Projet* regarde alors quelque choſe de plus éloigné; & le *Deſſein*, quelque choſe de plus près. On fait des *Projets* pour l'avenir; on forme des *Deſſeins* pour le temps préſent. Le premier eſt plus vague, l'autre eſt plus déterminé.

Le *Projet* d'un avare eſt de s'enrichir. Son *Deſſein* eſt d'amaſſer. Un bon miniſtre d'État n'a d'autre *Projet* que la gloire du prince & le bonheur de ſes ſujets. Un bon Général d'armée a autant d'attention à cacher ſes *Deſſeins*, qu'à découvrir ceux de l'ennemi.

L'union de tous les États de l'Europe dans un ſeul corps de république, pour le gouvernement général ou la diſcuſſion des intérêts, ſans rien changer néanmoins dans le gouvernement intérieur & particulier de chacun d'eux, étoit un *Projet* digne de Henri IV, plus noble, mais peut-être auſſi difficile à exécuter, que le *Deſſein* de la monarchie univerſelle, dont l'Eſpagne étoit alors occupée. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) PROLEPSE. ſ. f. Figure de penſée par raiſonnement, par laquelle on prévient & l'on réfute d'avance les objections que l'on pourroit eſſuyer; ce que l'on fait ſouvent, moins par la crainte de ces objections, que pour avoir occaſion d'ajouter de nouvelles raiſons à celles qu'on a déja alléguées, ou de les préſenter ſous un jour nouveau & propre à en aſſûrer l'efficacité.

Mais il eût mieux valu, me direz-vous, demeurer endurci dans mon habitude, & ne faire jamais d'efforts pour en ſortir. C'eſt à dire que, pour éviter d'être profanateur, vous voulez devenir impie. Ah! ſans doute il eût mieux valu demeurer pécheur, que de venir profaner le ſang de Jéſus-Chriſt: mais n'aviez-vous point d'autre moyen d'éviter le ſacrilège? Ne pourriez-vous pas, par une ſincère pénitence, aprocher dignement de l'autel? Maſſillon.

Digitized by Google

Deſpréaux va au devant de ce qu'on pouvoit dire pour la défenſe de Chapelain ; & ſous prétexte de ſe juſtifier, il achève d'accabler ce malheureux Poète. (*Sat.* jx. 203-224.)

Il a tort, dira-t-on ; *pourquoi faut-il qu'il nomme ?*
Attaquer Chapelain ! ah ! c'eſt un ſi bon homme !
Balzac en fait l'éloge en cent endroits divers.
Il eſt vrai, s'il m'eût cru, qu'il n'eût point fait de vers :
Il ſe tue à rimer ; que n'écrit-il en proſe ?
Voilà ce que l'on dit. Eh ! que dis-je autre choſe ?
En blâmant ſes écrits, ai-je d'un ſtyle affreux
Diſtilé ſur ſa vie un poiſon dangereux ?
Ma muſe, en l'attaquant, charitable & diſcrète,
Sait de l'homme d'honneur diſtinguer le poète.
Qu'on vante en lui la foi, l'honneur, la probité ;
Qu'on priſe ſa candeur & ſa civilité ;
Qu'il ſoit doux, complaiſant, officieux, ſincère :
On le veut, j'y ſouſcris, & ſuis prêt de me taire.
Mais que pour un modèle on montre ſes écrits ;
Qu'il ſoit le mieux renté de tous les beaux eſprits ;
Comme roi des auteurs, qu'on l'élève à l'empire :
Ma bile alors s'échauffe, & je brûle d'écrire ;
Et s'il ne m'eſt permis de le dire au papier,
J'irai creuſer la terre, &, comme ce barbier,
Faire dire aux roſeaux, par un nouvel organe,
Midas, le roi Midas a des oreilles d'âne.

Dans l'Éloquence du Barreau ſurtout, la *Prolepſe* a ſouvent de grands avantages : une objection preſſentie & repouſſée n'eſt plus qu'un trait émouſſé quand l'adverſaire veut s'en ſervir. « Un coup » prévu, dit Crévier (*Rhét. fr.* tom. II., pag. » 227) ne fait plus la même impreſſion : & ſi l'on » me permet de donner ici l'exemple d'une *Pro-* » *lepſe* d'action, je citerai le fait de ce ſénateur » romain, (Senec. *de Benef.* III. 27), qui, ayant » mal parlé d'Auguſte dans un repas, & ſachant » queſes diſcours inconſidérés & téméraires avoient » été ſoigneuſement recueillis par quelques-uns des » convives, alla ſe dénoncer lui-même à l'empe- » reur, & obtint ainſi ſon pardon & même une » gratification conſidérable. Ceux qui ſe prépa- » roient à ſe rendre ſes délateurs, manquèrent leur » coup, parce qu'ils avoient été prévenus ».

Dans les mains du prédicateur, la *Prolepſe* peut avoir de grands effets. Les prétextes ſont comme des retranchements où le pécheur ſe met à couvert : il allègue les bienſéances de la qualité, du rang, de l'âge, du ſexe ; l'opinion des hommes ; les licences autoriſées par l'uſage ; l'exemple & le reſpect humain ; le ménagement d'une fauſſe ſageſſe ; la tentation, le tempérament, & l'occaſion ; la confiance préſomptueuſe en la bonté de Dieu, & la facilité du retour ; &c. C'eſt au prédicateur à forcer ces retranchements, au moyen de la *Prolepſe*. Qu'il paroiſſe d'abord prendre le parti de ceux qu'il veut combattre ; qu'il donne à leurs raiſons les couleurs favorables dont elles ſont ſuſceptibles ; qu'il ne faſſe point difficulté d'avouer, quand l'occaſion le demande, que leurs prétextes ſont fondés ſur de bons principes : mais qu'il démontre enſuite, ou la fauſſeté des prétextes, ou celle des conſéquences qui les ont fait naître. Qu'il ait ſoin ſurtout de ne ſe faire aucune difficulté qu'il ne puiſſe réſoudre d'une manière ſatisfeſante poor les auditeurs les plus difficiles, pourvu qu'ils ſoient raiſonnables.

Prolepſe eſt un mot grec, προλῆψις compoſé de πρὸ *ante*, & de λαμβάνω *capio* ; il ſe traduit littéralement par *Antéoccupation*, ou *Préoccupation* : & ces deux mots, ainſi que celui d'*Occupation*, ſont employés par différents rhéteurs pour déſigner la figure dont il s'agit. Je crois que le terme de *Prolepſe* doit être préféré, parce qu'il eſt connu & reçu chez les rhéteurs & dans notre langue, & qu'il n'eſt pas ſujet à équivoque comme les trois autres, qui ont en effet dans le langage ordinaire des ſens très-différents. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROLIXE. adj. Si l'on parle du ſtyle, ce mot ſignifie, Qui a de la prolixité : ſi on l'applique aux perſonnes, il veut dire, Qui écrit ou qui parle avec prolixité. (*Voyez* PROLIXITÉ.) Scudéri étoit un auteur *prolixe* & fécond. Le ſtyle de l'abbé du Guet eſt *prolixe*, mais correct & lumineux. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROLIXEMENT. adv. D'une manière *prolixe*, Avec *prolixité*. Un ouvrage écrit trop *prolixement*, quelque mérite qu'il ait d'ailleurs, ne peut manquer de perdre beaucoup. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROLIXITÉ. ſ. f. Vice de ſtyle, oppoſé à la préciſion, & qui conſiſte à entrer dans des détails minutieux & inutiles, & à ſuivre, ſans retenue des idées étrangères au ſujet que l'on traite, qui n'y tiennent point ou qui n'y tiennent qu'accidentellement. *Voyez* PRÉCIS, SUCCINCT, CONCIS, *ſynon.*

Scudéri, livre III de ſon *Alaric*, emploie près de 500 vers à la deſcription d'un palais, qu'il commence par la façade & finit par le jardin ; c'eſt à cela même que Boileau (*Art. poét.* I. 49-58) fait alluſion dans ces vers :

Un auteur, quelquefois trop plein de ſon objet,
Jamais ſans l'épuiſer n'abandonne un ſujet :
S'il rencontre un palais, il m'en dépeint la face ;
Il me promène après de terraſſe en terraſſe ;
Ici s'offre un perron, là règne un corridor,
Là le balcon s'enferme en un baluſtre d'or ;
Il compte les plafonds, les ronds, & les ovales ;
Ce ne ſont que feſtons, ce ne ſont qu'aſtragales :
Je ſaute vingt feuillets pour en trouver la fin
Et je me ſauve à peine au travers du jardin.

Digitized by Google

Scudéri nous fournit auſſi un grand exemple de *Prolixité ;* & le légiſlateur de notre Parnaſſe, une belle deſcription de ce défaut : mais il ne s'en tient pas à la ſimple deſcription, il condanne formellement cet écart, & juſtifie ſur le champ ſa déciſion : (*ib.* 59-63.)

Fuyez de ces auteurs l'abondance ſtérile,
Et ne vous chargez point d'un détail inutile :
Tout ce qu'on dit de trop eſt fade & rebutant,
L'eſprit raſſaſié le rejette à l'inſtant.

Quand on eſt plein de ſa matière, qu'on en a examiné en détail toutes les parties ; on eſt ſi touché du plaiſir de faire une deſcription brillante, de ſe faire honneur d'une penſée fine & d'une réflexion profonde, de montrer de l'érudition ou de l'intelligence dans les ſciences ou dans les beaux arts : Il eſt ſi doux de ſe livrer à ſon enthouſiaſme, au feu de ſon imagination ! Il eſt ſi aiſé & ſi agréable tout à la fois de céder à l'affluence de ſes idées ! car c'eſt là la véritable ſource de la *Prolixité*, ſelon la remarque d'Horace (*De Arte poët.* 337) :

Omne ſupervacuum plene de pectore manat.

Les jeunes gens ſurtout doivent ſe tenir en garde contre une tentation ſi ſéduiſante. Scudéri, aujourdhui oublié, n'eſt pas le ſeul à qui l'on puiſſe faire des reproches de *Prolixité :* Racine, l'immortel Racine, qu'on lira avec plaiſir tant que la langue françoiſe ſubſiſtera, n'a pu ſe dérober à ce brillant défaut. Dans ſa tragédie de *Phèdre*, (V. *vj.*) Théſée, inquiet du ſort d'Hippolyte, voit arriver Théramène ; & frappé des pleurs qu'il lui voit répandre, il lui dit :

Que fait mon fils !

THÉRAMÈNE.

O ſoins tardifs & ſuperflus !
Inutile tendreſſe ! Hippolyte n'eſt plus.

On ne peut rien de mieux : mais il falloit en reſter là ; c'eſt du moins l'opinion de pluſieurs hommes de Lettres diſtingués, à qui Racine le fils a moins répondu par un examen raiſonné, que par une ſorte de dédain. Mais ſur une exclamation naturelle de Théſée, Théramène lui fait très-longuement un magnifique récit de la mort du jeune prince ; & ce récit eſt chargé d'une infinité de détails minutieux en ſoi, & totalement étrangers à l'intérêt qui doit occuper Théſée qui écoute & Théramène qui raconte. Pure *Prolixité.* « Rien n'eſt moins » naturel, dit Fénélon (*Lettr. à l'Acad. fr.*) » que la narration de la mort d'Hippolyte à la fin » de la tragédie de *Phèdre*, qui a d'ailleurs de » grandes beautés. Théramène, qui vient pour ap» prendre à Théſée la mort funeſte de ſon fils, de» vroit ne dire que ces deux mots, & manquer » même de force pour les prononcer diſtinctement : » *Hippolyte eſt mort ; un monſtre, envoyé du* » *fond de la mer par la colère des dieux,* » *l'a fait périr ; je l'ai vu.* Un tel homme, » ſaiſi, éperdu, ſans haleine, peut-il s'amuſer à » faire la deſcription la plus pompeuſe & la plus » fleurie de la figure du dragon, *&c* ». (*M.* BEAUZÉE).

PROLOGUE. ſ. m. Dans notre ancien théâtre françois, le *Prologue* étoit fort en uſage : celui des *Myſteres* étoit communément une exhortation pieuſe, ou une prière à Dieu pour l'auditoire :

Jéſus, que nous devons prier,
Le fils de la Vierge Marie,
Veuillez paradis octroyer
A cette belle compagnie !
Seigneurs & Dames, je vous prie ;
Séez-vous tretous à votre aiſe ;
Et de ſainte Barbe la vie
Achèverons, ne vous déplaiſe.

Le *Prologue* des *Moralités*, des *Sottiſes*, & des *Farces*, étoit, à la manière des anciens, ou l'expoſé du ſujet, ou une harangue aux ſpectateurs pour captiver leur bienveillance, le plus ſouvent une facétie qui faiſoit rire les ſpectateurs à leurs dépens. Il y avoit dans la troupe un acteur chargé de faire ces harangues : c'étoit gros Guillaume, Gaulthier, Garguille, Turlupin, Guillot Gorju, Bruſcambille, & dans la ſuite des perſonnages plus décents. Les *Prologues* de Bruſcambille ſont d'un ton de plaiſanterie aprochant de celui de nos paradea, & qui dut plaire dans ſon temps.

Dans l'un de ces *Prologues*, Bruſcambille ſe plaint de l'impatience des ſpectateurs... « Je vous » dis donc (*ſpectatores impatientiſſimi*) que vous » avez tort, mais grand tort, de venir depuis vos » maiſons juſqu'ici pour y montrer l'impatience » accoutumée.... Nous avons bien eu la patience » de vous attendre de pied ferme, & de recevoir » votre argent à la porte, d'auſſi bon cœur, pour » le moins, que vous l'avez préſenté ; de vous » préparer un beau théâtre, une belle pièce, qui » ſort de la forge & eſt encore toute chaude. Mais » vous, plus impatients que l'impatience même, » ne nous donnerez pas le loiſir de commencer. » A-t-on commencé ? c'eſt pis qu'auparavant : l'un » touſſe, l'autre crache, l'autre rit, *&c.*... Il eſt » queſtion de donner un coup de bec en paſſant » à certains péripatétiques qui ſe pourmènent pen» dant que l'on repréſente : choſe auſſi ridicule que » de chanter au lit ou de ſiffler à table. Toutes » choſes ont leurs temps, toute action ſe doit con» former à ce pourquoi on l'entreprend : le lit pour » dormir, la table pour boire, l'hôtel de Bourgogne » pour ouir & voir, aſſis ou debout..... Si vous » aviez envie de vous pourmener, il y a tant de » lieux pour ce faire.... Vous répondrez peut-être

que

» que le jeu ne vous plaît pas ; c'eſt là où je vous » attendois. Pourquoi y venez-vous donc ? Que » n'attendiez-vous juſqu'à *amen*, pour en dire votre » ratelée ? Ma foi, ſi tous les ânes mangeoient du » chardon, je ne voudrois pas fournir la compagnie » pour cent écus ».

Dans le poème didactique & dans le poème en récit, s'eſt introduit auſſi l'uſage de cette eſpèce de *Prologue*. Lucrèce en a orné le frontiſpice de tous ſes livres ; l'Arioſto en a égayé ſes chants ; la Fontaine a joint très-ſouvent de petits *Prologues* à ſes *contes* : dans les poèmes badins rien n'a plus de grâce ; dans le didactique noble rien n'a plus de majeſté. Mais je ne crois pas que le poème épique ſérieux admette un pareil ornement ; l'intérêt qui doit y régner attache trop à l'action pour ſouffrir des digreſſions. Ni Homère, ni Virgile, ni le Taſſo, ni Voltaire dans la *Henriade*, ne ſe ſont permis les *Prologues*. Milton lui ſeul, à la tête d'un de ſes chants, au ſortir des enfers, s'eſt livré à un mouvement très-naturel, en ſaluant la lumière & en parlant du malheur qu'il avoit d'être privé de ſes rayons.

Le *Prologue* en forme de drame étoit connu de nos anciens farceurs. Le théâtre comique moderne en a quelques exemples, dont le plus ingénieux eſt, ſans contredit, le *Prologue* de l'*Amphitrion* de Molière.

Mais l'Opéra françois s'en eſt fait comme un veſtibule éclatant ; & Quinault, dans cette partie, eſt un modèle inimitable. Je ne parle point des petites chanſonnettes qu'il a été obligé d'y mêler pour animer la danſe, & qui ſont les ſeuls traits qu'on en a retenus ; Je parle des idées vraiment poétiques & quelquefois ſublimes qu'il y a prodiguées, & dont perſonne ne ſe ſouvient. Obligé de louer Louis XIV, il a ennobli l'adulation par la manière grande & magnifique dont il a flatté le héros, ou plus tôt l'idole du ſiècle. Tantôt, dans ſes *Prologues*, la louange eſt directe, tantôt elle eſt allégorique : elle eſt allégorique dans le *Prologue* de *Cadmus* ; c'eſt l'Envie qui, pour obſcurcir l'éclat du ſoleil, ſuſcite le ſerpent Python.

L'ENVIE.

C'eſt trop voir le ſoleil briller dans ſa carrière ;
Les rayons qu'il lance en tous lieux
Ont trop bleſſé mes yeux.
Venez, noirs ennemis de ſa vive lumière ;
Joignons nos tranſports furieux.
Que chacun me ſeconde.
Broiſſez, Monſtre affreux :
Sortez, Vents ſouterrains, des antres les plus creux ;
Volez, Tyrans des airs, troublez la terre & l'onde.
Répandons la terreur ;
Qu'avec nous le ciel groude ;
Que l'enfer nous réponde ;
Rempliſſons la terre d'horreur ;
Que la nature ſe confonde.
Jetons dans tous les cœurs du monde
La jalouſe fureur
Qui déchire mon cœur.

(Elle s'adreſſe au ſerpent Python.)

Et vous, Monſtre, armez vous pour nuire
A cet aſtre puiſſant qui vous a fu produire ;
Il répand trop de biens, il reçoit trop de vœux.
Agites vos marais bourbeux ;
Excitez contre lui mille vapeurs mortelles ;
Déployez, étendez vos ailes ;
Que tous les vents impétueux
S'efforcent d'éteindre ſes feux.
Oſons tous obſcurcir ſes clartés les plus belles ;
Oſons nous oppoſer à ſon cours trop heureux.

(Le ſerpent s'élance dans l'air, & retombe frapé des traits du dieu de la lumière.)

Quels traits ont crevé le nuage !
Quel torrent enflammé s'ouvre un brillant paſſage !
Tu triomphes, Soleil ! tout cède à ton pouvoir.
Que d'honneurs tu vas recevoir !
Ah ! quelle rage ! ah ! quelle rage !
Quel déſeſpoir ! quel déſeſpoir !

Dans tous les autres *Prologues* de Quinault, la louange eſt directe, quoique le plus ſouvent la fable ſoit allégorique. Dans celui d'*Alceſte*, la nymphe de la Seine ſe plaint à la Gloire de l'abſence de ſon héros :

Hélas ! ſuperbe Gloire, hélas !
Ne dois-tu point être contente ?
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas ?
Il ne te fuit que trop dans l'horreur des combats ;
Laiſſe en paix un moment ſa valeur triomphante.
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas ?
Serai-je toujours languiſſante
Dans une ſi cruelle attente ?
Le héros que j'attends ne reviendra-t-il pas ?

LA GLOIRE.

Pourquoi tant murmurer ? Nymphe, ta plainte eſt vaine ;
Tu ne peux voir ſans moi le héros que tu ſers :
Si ſon éloignement te coûte tant de peine,
Il récompenſe aſſez les douceurs que tu perds.
Vois ce qu'il fait pour toi quand la Gloire l'emmène ;
Vois comme ſa valeur a ſoumis à la Seine
Le fleuve le plus fier qui ſoit dans l'univers.

Dans le *Prologue* de *Théſée*, on voit Mars & Vénus également occupés de la gloire & des plaiſirs de Louis XIV.

VÉNUS.

Inexorable Mars, pourquoi déchaînez-vous
Contre un héros vainqueur tant d'ennemis jaloux ?

Digitized by Google

Faut-il que l'univers avec fureur conſpire
Contre le glorieux empire
Dont le ſéjour nous eſt ſi doux ?

MARS.

Que dans ce beau ſéjour rien ne vous épouvante.
Un nouveau Mars rendra la France triomphante :
Le deſtin de la guerre en ſes mains eſt remis ;
Et ſi j'augmente
Le nombre de ſes ennemis,
C'eſt pour rendre ſa gloire encor plus éclatante.
Le dieu de la valeur doit toujours l'animer.

VÉNUS.

Vénus répand ſur lui tout ce qui peut charmer.

MARS.

Malheur, malheur à qui voudra contraindre
Un ſi grand héros à s'armer !
Tout doit le craindre.

VÉNUS.

Tout doit l'aimer.

Dans le *Prologue* d'*Atys*, c'eſt le Temps qui fait cet éloge du même Roi.

En vain j'ai reſpecté la célèbre mémoire
Des héros des ſiecles paſſés ;
C'eſt en vain que leurs noms, ſi fameux dans l'Hiſtoire,
Du ſort des noms communs ont été diſpenſés ;
Nous voyons un héros dont la brillante gloire
Les a preſque tous effacés.

Dans le *Prologue* d'*Iſis*, Neptune dit à la Renommée :

Mon empire a ſervi de théâtre à la guerre ;
Publiez des exploits nouveaux.
C'eſt le même vainqueur ſi fameux ſur la terre,
Qui triomphe encor ſur les eaux.

Et la Renommée dit elle-même :

Ennemis de la paix, tremblez ;
Vous le verrez bientôt courir à la victoire ;
Vos efforts redoublés
Ne ſerviront qu'à redoubler ſa gloire :

Dans le *Prologue* de *Proſerpine*, on voit la Paix & les Plaiſirs enchaînés dans l'antre de la Diſcorde.

LA PAIX.

Héros, dont la valeur étonne l'univers,
Ah ! quand briſerez-vous nos fers ?

LA DISCORDE.

La Diſcorde nous tient ici ſous ſa puiſſance ;
La barbare ſe plaît à voir couler mes pleurs.
Soyez touché de nos malheurs ;
Vous êtes, dans nos maux, notre unique eſpérance,
Héros, dont la valeur étonne l'univers,
Ah ! quand briſerez-vous nos fers ?

LA DISCORDE.

Soupirez, triſte Paix, malheureuſe captive ;
Gémiſſez, & n'eſpérez pas
Qu'un héros que j'engage en de nouveaux combats,
Écoute votre voix plaintive.
Plus il moiſſonne de lauriers,
Plus j'offre de matière à ſes travaux guerriers ;
J'anime les vaincus d'une nouvelle audace ;
J'oppoſe, à la vive chaleur
De ſon indomptable valeur,
Mille fleuves profonds, cent montagnes de glace.
La Victoire, empreſſée à conduire ſes pas,
Se prépare à voler aux plus lointains climats.
Plus il la ſuit, plus il la trouve belle ;
Il oublie aiſément pour elle
La Paix & ſes plus doux appas . . .

LA VICTOIRE.

Venez, aimable Paix, le vainqueur vous appelle :
La Victoire devient votre guide fidèle ;
Venez dans un heureux ſéjour.
Vous, Diſcorde affreuſe & cruelle,
Portez ſes fers à votre tour.

LA DISCORDE.

Orgueilleuſe Victoire, eſt-ce à toi d'entreprendre
De mettre la Diſcorde aux fers ?
A quels honneurs, ſans moi, peux-tu jamais prétendre ?

LA VICTOIRE.

Ah ! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers !

LA DISCORDE.

Tes ſoins pour le vainqueur pouvoient plus loin s'étendre.
Que ne conduiſois-tu le héros que tu ſers,
Où cent lauriers nouveaux lui ſont encore offerts ?
La Gloire au bout du monde auroit été l'attendre.

LA VICTOIRE.

Ah ! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers !
Après avoir vaincu mille peuples divers,
Quand on ne voit plus rien qui ſe puiſſe défendre,
Ah ! qu'il eſt beau de rendre
La Paix à l'univers !

Digitized by Google

LA DISCORDE.

O cruel eſclavage !
Je ne verrai donc plus de ſang & de carnage !
Ah ! pour mon déſeſpoir faut-il que le vainqueur
Ait triomphé de ſon courage ?
Faut-il qu'il ne laiſſe à ma rage
Rien à dévorer que mon cœur ?

Dans le *Prologue* de *Perſée*, c'eſt la Vertu & la Fortune qui ſe réconcilient en faveur de Louis XIV.

LA FORTUNE.

Effaçons du paſſé la mémoire importune :
J'ai toujours contre vous vainement combattu.
Un auguſte héros ordonne à la Fortune
D'être en paix avec la Vertu.

LA VERTU.

Ah ! je le reconnois ſans peine ;
C'eſt le héros qui calme l'univers.

LA FORTUNE.

Lui ſeul pour vous pouvoir vaincre ma haine :
Il vous révère, & je le ſers.
Je l'aime conſtamment, moi qui ſuis ſi légère :
Partout, ſuivant ſes vœux, avec ardeur je cours.
Vous paroiſſez toujours ſévère,
Et vous êtes toujours
Ses plus chères amours.

LA VERTU.

Mes biens brillent moins que les vôtres ;
Vous trouvez tant de cœurs qui n'adorent que vous !
Vous les enchantez preſque tous.

LA FORTUNE.

Vous régnez ſur un cœur qui vaut ſeul tous les autres.
Ah ! s'il m'eût voulu ſuivre, il eût tout ſurmonté ;
Tout tremblait, tout cedait à l'ardeur qui l'anime :
C'eſt vous, Vertu trop magnanime,
C'eſt vous qui l'avez arrêté.

LA VERTU.

Son grand cœur s'eſt mieux fait connoître ;
Il a fait ſur lui-même un effort généreux.
Il veut rendre le monde heureux ;
Il préfère, au bonheur d'en devenir le maître,
La gloire de montrer qu'il mérite de l'être.
Enſemble.)
Sans ceſſe combattons à qui ſervira mieux
Ce héros glorieux.

Dans le *Prologue* de *Phaëton*, c'eſt le retour de l'âge d'or.

SATURNE.

Un héros qui mérite une gloire immortelle,
Au ſéjour des humains aujourd'hui nous rappelle.
Le ſiècle qui du monde a fait les plus beaux jours,
Doit ſous ſon règne heureux recommencer ſon cours.
Il calme l'univers, le ciel le favoriſe ;
Son auguſte ſang s'éterniſe :
Il voit combler ſes vœux par un héros naiſſant ;
Tout doit être ſenſible au plaiſir qu'il reſſent.
L'Envie en vain frémit de voir les biens qu'il cauſe.
Une heureuſe paix eſt la loi
Que ce vainqueur impoſe :
Son tonnerre inſpire l'effroi,
Dans le temps même qu'il repoſe.

Dans le *Prologue* d'*Armide*, c'eſt la Gloire & la Sageſſe qui ſe diſputent à qui l'aime le mieux.

LA GLOIRE.

Tout doit céder dans l'univers
A l'auguſte héros que j'aime.
L'effort des ennemis, les glaces des hivers,
Les rochers, les fleuves, les mers,
Rien n'arrête l'ardeur de ſa valeur extrême.

LA SAGESSE.

Tout doit céder dans l'univers
A l'auguſte héros que j'aime.
Il eſt maître abſolu de cent peuples divers,
Et plus maître encor de lui-même.
(La même & ſa ſuite.)
Chantons la douceur de ſes lois.

LA GLOIRE, *& ſa ſuite.*

Chantons ſes glorieux exploits.
(Enſemble.)
D'une égale ardeur preſſée
Nous aimons le même vainqueur.

LA SAGESSE.

Fière Gloire, c'eſt vous . . .

LA GLOIRE.

C'eſt vous, douce Sageſſe,
(Enſemble.)
C'eſt vous qui partagez avec moi ſon grand cœur ;
Qu'un vain déſir de préférence
N'altère point l'intelligence

Que ce héros entre nous veut former ;
Diſputons ſeulement à qui ſait mieux l'aimer.

Dans le *Prologue* d'*Amadis*, le plus ingénieux de tous, l'éloge de Louis XIV ſembloit plus difficile à amener ; & le poète l'y fait entrer d'une façon plus adroite encore & plus naturelle que dans tous les autres. C'eſt le reveil d'Urgande & de ſa ſuite après un long enchantement :

URGANDE.

Lorſqu'Amadis périt, une douleur profonde
Nous fit retirer dans ces lieux :
Un charme aſſoupiſſant devoit fermer nos yeux,
Juſqu'aux temps fortunés que le deſtin du monde
Dépendroit d'un héros encor plus glorieux.

ALQUIF.

Ce héros triomphant veut que tout ſoit tranquille.
En vain mille envieux s'arment de toutes parts :
D'un mot, d'un ſeul de ſes regards,
Il ſait rendre à ſon gré leur fureur inutile.
(Enſemble.)
C'eſt à lui d'enſeigner
Aux maîtres de la terre
Le grand art de la guerre ;
C'eſt à lui d'enſeigner
Le grand art de régner.

J'ai recueilli ces traits, parce qu'ils ſont mis en oubli, que ces *Prologues* n'ont plus lieu, & que perſonne ne s'amuſe guère de les lire ; perſuadé, comme on l'eſt, qu'ils ne ſont pleins que de fades louanges & de petits airs doucereux. On y peut voir que, de tous les flatteurs de Louis XIV, Quinault a été le moins coupable, puiſqu'en le louant à l'excès du côté de la gloire des armes, il n'a ceſſé de mettre au deſſus de cette gloire même la magnanimité, la clémence, la juſtice, & l'amour de la paix, & que, les lui attribuer comme ſes vertus favorites, c'étoit du moins les lui recommander.

Depuis qu'on a inventé l'Opéra-ballet, c'eſt à dire, un ſpectacle compoſé d'actes détachés quant à l'action, mais réunis ſous une idée collective, comme les Sens, les Élémens, le *Prologue* leur a ſervi de frontiſpice commun : c'eſt ainſi que le débrouillement du chaos fait le *Prologue* du ballet des Éléments ; & le début de ce *Prologue* eſt digne d'être cité pour modèle à côté de ceux de Quinault.

Les temps ſont arrivés : ceſſez, triſte Chaos.
Paroiſſez, Élémens : Dieux, allez leur preſcrire
Le mouvement & le repos ;
Tenez les enchaînés chacun dans ſon empire.
Coulez, Ondes, coulez ; volez, rapides Feux :
Voile azuré des airs, embraſſez la nature ;
Terre, enfante des fruits, couvre-toi de verdure ;
Naiſſez, Mortels, pour obéir aux dieux.

(*M.* MARMONTEL.)

PROLUSION, ſ. f. *Littérature.* Terme qu'on applique quelquefois dans la Littérature à certaines pièces ou compoſitions que fait un auteur préférablement à d'autres, pour exercer ſes forces, & comme pour eſſayer ſon génie.

Le grammairien Diomède appelle le *Culex* de Virgile & ſes autres opuſcules, des *Proluſions* ; parce que ces petites pièces ont été comme les eſſais de ſa muſe, & le prélude des poèmes qu'il donna par la ſuite. Les *Proluſions* de Strada ſont des pièces fort ingénieuſes, & dont M. Huet, évêque d'Avranches, feſoit tant de cas, qu'il les ſavoit toutes par mémoire. (*ANONYME.*)

PRONOM, ſ. m. *Grammaire.* « Depuis le temps » qu'on parle du *Pronom*, on n'eſt point parvenu » à le bien connoître ; comme ſi ſa nature étoit, » dit le P. Buffier (*Gram. franç. n°.* 4), un de ces » ſecrets impénétrables qu'il n'eſt jamais permis » d'aprofondir. Pour faire ſentir, continue-t-il, » que je n'exagère en rien, il ne faut que lire » le ſavant Voſſius, la lumière de ſon temps & » le héros des grammairiens. Après avoir déclaré » [& avec raiſon] que toutes les définitions » qui avoient été données du *Pronom* juſqu'alors » n'étoient nullement juſtes, il prononce que *le* » Pronom *eſt un mot qui en premier lieu ſe raporte* » *au nom, & qui en ſecond lieu ſignifie quelque choſe.* » Pour moi, avec le reſpect qui eſt dû au mérite » d'un ſi grand homme, j'avoue que je ne com- » prends rien à ſa définition du *Pronom* ».

Quoique l'abbé Regnier prétende (*Gram. fr. p.* 216, *in*-12, *p.* 228 *in*-4°.) que Voſſius en cela a très-bien déſigné la nature du *Pronom*, je ſuis cependant de l'avis du P. Buffier. Car s'il ne s'agit que de ſe raporter au nom & de ſignifier quelque choſe, pour être *Pronom* ; il y a trois *Pronoms* dans ce vers de Phèdre, *III.* 9.

Vulgare amici nomen, ſed rara eſt fides.

Vulgare ſe raporte au nom *nomen*, & il ſignifie quelque choſe ; *rara* & *eſt* ſe raportent au nom *fides*, & ſignifient auſſi quelque choſe : ainſi, *vulgare*, *rara*, & *eſt* ſont des *Pronoms*, s'il en faut juger d'après la définition de Voſſius. L'Abbé Regnier lui-même, en la louant, fournit des armes pour la combattre ; il avoue qu'elle n'exprime pas toutes les qualités du *Pronom*, & qu'il y manque quelque choſe, ſur-tout à l'égard du *Pronom* françois, qui ſemble, dit-il, avoir beſoin d'une définition plus étendue. Or une définition du *Pronom* qui ne convient pas à ceux de toutes les langues, & qui n'exprime pas le fondement de toutes les propriétés du *Pronom*, n'en eſt pas une définition. Au ſurplus ce qu'ajoute ce grammairien à cette dé-

Digitized by Google

Voſſius, la charge inutilement ſans la rectifier.

Sanctius (*Minerv.* l. 2.) prétend que le *Pronom* n'eſt pas une partie d'oraiſon différente du nom; mais les raiſons qu'il allègue de ce ſentiment ſont ſi foibles & prouvent ſi peu, qu'elles ne méritent pas d'être examinées ici: on peut voir ce qu'y répond l'Abbé Regnier au commencement de ſon *Traité des* PRONOMS. Le P. Buffier, qui adopte le même ſyſtême, le préſente ſous un jour beaucoup plus ſpécieux.

« Tous les mots, dit-il (*n^os.* 80 84), qui ſont » employés pour marquer ſimplement un ſujet dont » on veut affirmer quelque choſe, doivent être tenus » pour des noms; ils répondent dans le langage à » cette ſorte de penſées, qu'on appelle *idées* dans » la Logique. La plupart des ſujets dont on parle » ont des noms particuliers; mais il faut recon- » noître d'autres noms qui, pour n'être pas tou- » jours attachés au même ſujet particulier, ne » laiſſent pas d'être véritablement des noms. Ainſi, » outre le nom particulier que chacun porte & » par lequel les autres le déſignent, il s'en donne » un autre quand il parle lui-même de ſoi; & ce » nom en françois eſt *moi* ou *je*, ſelon les diverſes » occaſions... Le nom qu'il donne à la per- » ſonne à qui il parle, c'eſt *vous*, ou *tu*, ou » *toi*, &c. Le nom qu'il donne à l'objet dont il » parle, après l'avoir nommé par ſon nom parti- » culier ou indiqué autrement, eſt *il*, ou *lui*, ou » *elle*, &c. Les noms plus particuliers ont retenu » ſeuls, dans la Grammaire, la qualité de noms; » & les noms plus communs de *moi*, *vous*, *lui*, » &c, ſe ſont appelés *Pronoms*, parce qu'ils s'em- » ploient pour les noms particuliers & en leur » place ».

A l'occaſion de la *Grammaire françoiſe* de M. de Wailly, l'auteur de l'*Année littéraire* (1754, *tom. VII*, *lettre X.*) propoſe une difficulté dont il reconnoît devoir le germe à M. l'abbé de Condillac (*Eſſai ſur l'origine des connoiſſances humaines*, *part. II*, *chap. x*, §. 109). On va voir qu'il auroit pu en avoir l'obligation au paſſage que j'ai raporté du P. Buffier, ou au chapitre que j'ai cité de la *Minerve* de Sanctius. Quoi qu'il en ſoit, voici comment s'explique Freron.

« Il y a, dit il, trois ſortes de *Pronoms* per- » ſonnels, *je*, *me*, *moi*, *nous*; *tu*, *te*, *toi*, » *vous*, pour la première & la ſeconde perſonne: » c'eſt le cri général de toutes les Grammaires.... » Tous ces mots ſont les noms de la première & » de la ſeconde perſonne, tant au pluriel qu'au » ſingulier, & ne ſont point des *Pronoms*. Tout » mot quelconque, excepté ceux-ci, apartient » à la troiſième perſonne; ce qu'on démontre en » ajourant à un mot quelconque un verbe qui » aura toujours la terminaiſon de la troiſième per- » ſonne. *Antoine revient*, *le marbre eſt dur*, *le* » *froid ſe fait ſentir*, &c. Les mots *je*, *me*, *moi*, » &c, conſidérés comme *Pronoms*, repréſente- » roient donc des noms, & conſéquemment des » noms de la troiſième perſonne, puiſqu'il eſt cer- » rain que la troiſième perſonne s'empare de tout. » Or ces mots, *je*, *me*, *moi*, &c, repréſentant » des noms de la troiſième perſonne, comment » ſeroient-ils des *Pronoms* de la première perſonne » & de la ſeconde? Ces mots ſont donc les vé- » ritables noms & non les *Pronoms* de la pre- » mière & de la ſeconde perſonne ».

Toute cette difficulté porte la ſuppoſition répétée ſans examen par tous les grammairiens comme par autant d'échos, que les *Pronoms* repréſentent les noms, c'eſt à dire, pour me ſervir des termes de l'abbé Girard (*tom. 1*, *Diſc. vj.*, *pag.* 283), que *leur propre valeur n'eſt qu'un renouvellement d'idées qui déſigne ſans peindre*, *qu'ils ne ſont que de ſimples vices-gérents des noms*, & que le ſujet qu'ils expriment *n'eſt déterminé que par le reſſouvenir de la choſe nommée ou ſuppoſée entendue*.

Cette ſuppoſition eſt née de la dénomination même de cette eſpèce de mot, que les grammairiens ont mal entendue. On a cru qu'un *Pronom* étoit un mot employé pour le nom, repréſentant le nom, & n'ayant par lui-même d'autre valeur que celle qu'il emprunte du nom dont il devient le vice-gérent; comme un *proconſul* étoit un officier employé *pour le conſul*, repréſentant le conſul, & n'ayant par lui-même d'autre pouvoir que celui qu'il empruntoit du conſul dont il devenoit le vice-gérent. C'eſt la comparaiſon que fait lui-même l'abbé Regnier (*p.* 216, *in*-12; *p.* 228, *in*-4°.), pour trouver dans l'étymologie du mot *Pronom* la définition de la choſe.

Mais ce n'eſt point là ce que l'Analyſe nous en aprend (*voyez* MOT); quoique réellement elle nous indique que le *Pronom* fait dans le diſcours *le même effet que le nom*, parce que les *Pronoms*, comme les noms, préſentent à l'eſprit des ſujets déterminés. Les noms ſont des mots qui font naître dans l'eſprit de ceux qui les entendent les idées des êtres dont ils ſont les ſignes; *nomen dictum quaſi notamen*, *quod nobis vocabulo ſuo notas efficiat*) *Iſid. hiſpal. Orig. I*, *vj*). Les *Pronoms* font pareillement naître dans l'eſprit les idées des êtres qu'ils déſignent; & c'eſt en cela qu'ils vont de pair avec les noms & qu'ils ſont comme des noms, *Pronomina*. Mais on ne ſe ſeroit jamais aviſé de diſtinguer ces deux eſpèces de mots, s'ils préſentoient les êtres ſous les mêmes aſpects, & ſi l'on n'avoit pas ſenti, du moins confuſément, les différences caractériſtiques que l'analyſe y découvre.

Il faut convenir avec le P. Buffier, que tous les mots qui ſont employés pour marquer ſimplement un ſujet dont on veut affirmer quelque choſe, ou, en d'autres termes, pour préſenter à l'eſprit un être déterminé, ſoit reel ſoit abſtrait: que tous ces mots, dis-je, doivent être tenus pour être de même nature à cet égard. Mais pour

quoi les tiendroit-on pour des noms, puiſque le langage uſuel des grammairiens les diſtingue en deux claſſes, l'une de noms, & l'autre de *Pronoms* ? Ce ſont tous des mots déterminatifs, ainſi que je l'ai dit ailleurs (*Voyez* MOT.) Mais comme ils déterminent de différentes manières, ce ſont des mots déterminatifs de différente eſpèce : les uns déterminent les êtres par l'idée de leur nature, & ce ſont les noms ; les autres déterminent les êtres par l'idée préciſe d'une relation à l'acte de la parole, & ce ſont les *Pronoms*.

C'eſt pour cela que, ſi un même être eſt déſigné par un nom & par un *Pronom* tout à la fois, le nom s'accorde en perſonne avec le *Pronom*, parce que la perſonne n'eſt qu'un accident dans le nom, & qu'elle eſt une propriété eſſencielle du *Pronom* ; le *Pronom* au contraire s'accorde en genre avec le nom, parce que le genre n'eſt qu'un accident dans le *Pronom*, & que c'eſt une propriété eſſencielle du nom. La différence des genres vient, dans les noms, de celle de la nature dont l'idée déterminative caractériſe l'eſpèce des noms ; & de même la différence des perſonnes vient dans les *Pronoms*, de celle de la relation à l'acte de la parole, dont l'idée déterminative caractériſe l'eſpèce des *Pronoms* : au contraire les nombres & les cas, dans les langues qui les admettent, ſont également propres aux deux eſpèces ; parce que les deux eſpèces énoncent des êtres déterminés, & que tout être déterminé dans le diſcours l'eſt néceſſairement ſous l'une des qualités déſignées par les nombres, & ſous l'un des raports marqués par les cas, de quelque eſpèce que ſoit l'idée déterminative. *Voyez* NOMBRE, CAS, & PERSONNE.

Les noms, je le répète, expriment des ſujets déterminés par l'idée de leur nature ; & les *Pronoms*, des ſujets déterminés par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole. Cette différence eſt le juſte fondement de ce cri général de toutes les grammaires qui diſtinguent les *Pronoms* de la première, de la ſeconde, & de la troiſième perſonne ; parce que rien n'eſt plus raiſonnable que de différencier les eſpèces de *Pronoms* par les différences mêmes de leur nature commune.

Il eſt donc faux de dire que les *Pronoms* ne ſont que de ſimples vicegérents des noms, & que le ſujet qu'ils expriment n'eſt déterminé que par le reſſouvenir de la choſe nommée : le ſujet y eſt déterminé par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole ; & cette détermination rappelle le ſouvenir de la nature du même ſujet, parce qu'elle eſt inſéparable du ſujet. Ainſi, quand, au ſortir du ſpectacle, je dis qu'Andromaque m'a vivement intéreſſé, chacun ſe rappelle les grâces ſéduiſantes de l'inimitable Clairon, quoique je ne l'aye déſignée par aucun trait qui lui ſoit individuellement propre : le rôle dont elle étoit chargée dans la repréſentation, rappelle néceſſairement le ſouvenir de l'actrice, parce qu'il l'indique individuellement, quoiqu'accidentellement. C'eſt de la même manière que l'idée du rôle dont eſt chargé un ſujet dans la repréſentation de la penſée, indique alors ce ſujet individuellement, & rappelle le ſouvenir de ſa nature propre : mais ce ſouvenir n'eſt rappelé qu'accidentellement, parce que le rôle eſt en lui-même accidentel au ſujet.

Il eſt pareillement faux que les mots *je*, *me*, *moi*, &c, ſoient les noms & non les *Pronoms* de la première & de la ſeconde perſonne, parce qu'ils ne déterminent aucun ſujet par l'idée de la nature, en quoi conſiſte le caractère ſpécifique des noms ; ils ne déterminent que par l'idée de la perſonne ou du rôle ; & c'eſt le caractère propre des *Pronoms*.

Quant à ce qu'ajoûte Fréron, que tout mot, excepté ceux-ci, appartient à la troiſième perſonne, & qu'il eſt certain que la troiſième perſonne s'empare de tout : quoique cette remarque ne puiſſe plus entrer en objection contre le ſyſtème commun qui diſtingue les noms & les *Pronoms*, puiſque j'ai ſapé le fondement de l'objection & établi celui de la diſtinction reçue ; je crois cependant qu'il peut être de quelque utilité d'aprofondir le véritable ſens de l'obſervation alléguée par l'auteur de l'*Année littéraire*.

On n'a introduit dans le langage les noms, qui expriment des êtres déterminés par l'idée de leur nature, que pour en faire des objets du diſcours, & pour les charger conſéquemment du troiſième rôle ou de la troiſième perſonne : il ſeroit inutile de nommer les êtres, ſi ce n'étoit pour en parler. Il eſt donc naturel que tous les noms, ſous leur forme primitive, ſoient du reſſort de la troiſième perſonne, & que cette troiſième perſonne s'en empare, puiſqu'on veut le dire ainſi : mais ce n'eſt point par l'idée de cette relation perſonnelle que les ſujets nommés ſont déterminés dans les noms ; c'eſt par l'idée de leur nature. Auſſi cette diſpoſition primitive des noms à être de la troiſième perſonne n'y a pas l'effet d'une propriété eſſencielle, je veux dire l'immutabilité. Les noms peuvent, dans le beſoin, le revêtir d'un autre rôle ; le vocatif des grecs & des latins eſt un cas qui ajoûte, à l'idée primitive du nom, l'idée acceſſoire de la ſeconde perſonne ; & jamais la troiſième ne pourra s'emparer, par exemple, du nom *Domine*. *Voyez* PERSONNEL & VOCATIF.

S'il n'y a de véritables *Pronoms* que les mots qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole, il n'en faut plus reconnoître d'autres que ceux que l'on nomme communément *perſonnels*.

Il y a quelque différence entre le françois & le latin ſur le nombre des *Pronoms* perſonnels ; ou, pour conformer mon langage à la concluſion que je viens d'établir, il y a quelque différence entre les deux langues ſur le nombre des *Pronoms*.

I. Sur cet objet-là même notre langue ne ſuit

pas les mêmes errements qu'à l'égard des noms, & elle reconnoit des cas dans les *Pronoms*.

Celui de la première perſonne eſt au ſingulier, *je*, *me*, & *moi*, & au pluriel *nous* pour les deux genres; celui de la ſeconde perſonne eſt au ſingulier *tu*, *te*, & *toi*, & au pluriel *vous* pour les deux genres.

Pour la troiſième perſonne, il y a deux ſortes de *Pronoms*, l'un direct & l'autre réfléchi. Le *Pronom* direct eſt *il*, & *lui* pour le maſculin, *elle*, & *lui*, pour le féminin au ſingulier; *ils*, *eux*, & *leur* pour le maſculin, *elles*, & *leur* pour le feminin au pluriel. Le *Pronom* réfléchi eſt *ſe* & *ſoi* pour les deux genres & pour les deux nombres.

Je dis que ces différentes manières d'exprimer le même ſujet perſonnel ſont des cas du même *Pronom*; & c'eſt par analogie avec la Grammaire des langues qui admettent des déclinaiſons, que je m'exprime ainſi, quoique *me* & *moi*, par exemple, ne paroiſſent pas trop venir de la même racine que *je*: mais il n'y a pas plus d'anomalie dans ce *Pronom* françois que dans le latin correſpondant *ego*, *mei*, *mihi*, *me* au ſingulier, *nos*, *noſtri* ou *noſtrum* & *nobis* au pluriel; & l'on regarde toutefois ces mots comme les cas du même *Pronom* latin *ego*.

Voici comme je voudrois nommer ces cas, afin d'en bien indiquer le ſervice.

Pers-	I^e.	IIe.	IIIe.				
onnes.			Direct.				Réfle-chi.
Nomb.	*S.*	*S.*	*S.*		*Pl.*		*S. P.*
Genr	m.f.	m f.	m.	f.	m.	f.	m. f.
Nomin.	*je.*	*tu.*	*il*,	*elle*,	*ils*,	*elles.*	
Dat.	*me.*	*te.*	*lui.*		*leur.*		*ſe.*
Compl.	*moi.*	*toi.*	*lui*,	*elle.*	*eux*,	*elles.*	*ſoi.*

J'appelle le premier cas *nominatif*, parce qu'il exprime, comme en latin, le ſujet du verbe mis à un mode perſonnel. Exemples *JE fais*, *TU fais*, *IL fait*, *ELLE fait*, *ILS font*, *ELLES font*.

J'appelle le ſecond cas *datif*, parce qu'il ſert au même uſage que le datif latin, & qu'on peut le traduire auſſi par la prépoſition *à* avant ſon complément. Exemples: *On ME donne*, *on TE donne*, *on LUI donne*, *on LEUR donne*, *on SE donne la liberté*, c'eſt à dire, *on donne la liberté à moi*, *a toi*, *a lui* ou *à elle*, *a eux* ou *à elles*, *à ſoi*.

Remarquez que ce datif ne ſert que quand le verbe a un complément objectif immédiat, tel que *la liberté* dans les exemples précédents; mais avec les verbes qui n'ont point de pareil complément ni exprimé ni ſouſentendu, on ſe ſert du tour équivalent par la prépoſition *à* avec le complétif: ainſi, il faut dire, *on peut s'en prendre A MOI*, *A TOI*, *A LUI*, *A ELLE*, *A EUX*, *A ELLES*, *A SOI*.

J'appelle le troiſième cas *complétif*, parce qu'il exprime toujours le complément d'une prépoſition exprimée ou ſouſentendue. Exemples: *Pour MOI*, *pour TOI*, *pour LUI*, *pour ELLE*, *pour EUX*, *pour ELLES*, *pour SOI*.

Lorſque ce cas eſt employé ſans prépoſition, elle eſt ſouſentendue. Premier exemple: *Donnez-MOI ce livre*, c'eſt à dire, *donnez à MOI ce livre*; & c'eſt la même choſe après tous les impératifs des verbes actifs relatifs, qui ont en outre un complément objectif, lorſque la propoſition eſt affirmative. Deuxième exemple: *Vous prétendez que le ſoleil tourne; & MOI je ſoutiens que c'eſt la terre*; c'eſt à dire, *& par des raiſons connues DE MOI, je ſoutiens*, &c. Troiſième exemple (Volt. *Mahom.* act. I, ſc. I):

Qui? Moi? baiſſer les yeux devant ces faux prodiges!
Moi! de ce fanatique encenſer les preſtiges!

c'eſt à dire, *baiſſer les yeux devant ces faux prodiges, encenſer les preſtiges de ce fanatique*, ſeroit un joug impoſé, *A qui*, *A MOI?* Le tour elliptique marque bien plus énergiquement les ſentiments d'indignation & d'horreur dont eſt rempli l'Empire: le cœur abſorbe l'eſprit, & l'eſprit eſt forcé d'abandonner ſa marche peſante & compaſſée.

Il y a un cas où *moi* s'emploie comme complément objectif ſans prépoſition après l'impératif des verbes actifs relatifs, comme quand on dit, *écoute-MOI*, *ſuivez-MOI*. Mais c'eſt un abus introduit par une fauſſe imitation de *dis-MOI*, ou *donne-MOI*, où *moi* eſt évidemment employé comme complément de la prépoſition ſouſentendue *à*. Je dis que c'eſt un abus, parce qu'il y a plus d'une raiſon de croire que l'on a commencé par dire *écoutez-ME*, *ſuivez-ME*; la première, c'eſt que cette manière eſt véritablement conforme à la règle originelle, & qu'il étoit naturel de la ſuivre partout, puiſqu'on la connoiſſoit: la ſeconde raiſon, c'eſt que la Syntaxe régulière eſt uſitée encore aujourd'hui dans bien des patois, & ſpécialement dans ceux des Trois-Evêchés & de la Lorraine, où l'on dit effectivement *écoute-ME*, *ſuivez-ME*; or il eſt certain que les uſages modernes des patois ſont les reſtes anciens de la langue nationale, comme les différences des patois viennent de celles des états qui ont amené les différentes métamorphoſes du langage national.

On pourroit objecter que j'ai mis un peu d'arbitraire dans la manière dont j'ai diſpoſé les cas

ellipſes, ſurtout dans le ſecnnd & le troiſième exemple, où il a fallu mettre *moi* dans la dépendsnce d'une prépoſition. Je réponds qu'il eſt néceſſaire de ſuppléer les ellipſes un peu arbitrairement, ſurtout quand il eſt queſtion de ſuppléer des phraſes un peu conſidérables; on a rempli ſa tâche, quand on a ſuivi le ſens général, & que ce que l'on a introduit n'y eſt point contraire, on ne s'en éloigne point.

Mais, peut-on dire, pourquoi s'écarter de la méthode des grammairiens, dont aucun n'a vu l'ellipſe dans ces exemples? & pourquoi ne pas dire avec tous, que, quand on dit, par exemple, *& MOI, je ſoutiens*, ce *moi* eſt un mot rédondant au nominatif & en concordance de cas avec *je?* C'eſt qu'une rédondance de cette eſpèce me paroît une pure périſſologie, ſi elle ne fait rien au ſens: ſi elle y fait, ce n'eſt plus une rédondance, le *moi* eſt néceſſaire; & s'il eſt néceſſaire, il eſt ſoumis aux lois de la Syntaxe. Or on ne peut pas dire que *moi*, dans la phraſe en queſtion, ſoit néceſſaire à l'intégrité grammaticale de la propoſition, *je ſoutiens que c'eſt la terre:* j'ai donc le droit d'en conclûre que c'eſt une partie intégrante d'une autre propoſition ou d'un complément logique de celle dont il s'agit, que par conſequent il faut ſuppléer. Dans ce cas, n'eſt-il pas plus raiſonnable de tourner le ſupplément de manière que *moi* y ſoit employé ſelon ſa deſtination ordinaire & primitive, que de l'eſquiver par le prétexte d'une rédondance?

Quelques grammairiens font deux claſſes de ces *Pronoms;* ils nomment les uns *perſonnels*, & les autres *conjonctifs*.

Les *Pronoms* perſonnels de la première perſonne, ſelon Reſtaut, ſont *je* & *moi* pour le ſingulier, & *nous* pour le pluriel: ceux de la ſeconde perſonne ſont *tu* & *toi* pour le ſingulier, & *vous* pour le pluriel: ceux de la troiſième perſonne ſont *il* & *lui*, maſculins, & *elle*, féminin, pour le ſingulier; *ils* & *eux*, maſculins, & *elles*, féminin, pour le pluriel: enfin il y ajoûte encore *ſoi*.

Les *Pronoms* conjonctifs de la première perſonne, dit-il, ſont *me* pour le ſingulier, & *nous* pour le pluriel: ceux de la ſeconde perſonne ſont *ſe* pour le ſingulier, & *vous* pour le pluriel: ceux de la troiſième perſonne ſont *lui*, *le*, pour le ſingulier, *les*, *leur* pour le pluriel, & *ſe* pour le ſingulier & le pluriel.

Tous ces *Pronoms* indiſtinctement déterminent les êtres par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole; & par là les voilà réunis ſous un même point de vûe; ils ſont tous perſonnels. Les diſtinguer en perſonnels & conjonctifs, c'eſt donner à entendre que ceux-ci ne ſont pas perſonnels: c'eſt une diviſion abuſive & fauſſe. Reſtaut devoit d'autant moins adopter cette diviſion, qu'il commence l'article des prétendus *Pronoms* conjonctifs par une définition qui les rappelle néceſſairement aux perſonnels: « Ce ſont, „ dit-il, des *Pronoms* qui ſe mettent ordinaire„ment pour les cas des *Pronoms* perſonnels ». S'il n'avoit pas adopté ſans fondement de prétendus cas marqués en effet par des prépoſitions, il auroit dit que ce ſont réellement les cas, & non des mots employés pour les cas des *Pronoms* perſonnels.

La raiſon pourquoi il appelle ces mots *Pronoms conjonctifs*, n'eſt pas moins ſurprenante. " C'eſt, „ dit-il, parce qu'on les joint toujours à quel„ques verbes dont ils ſont le régime „. Mais on pourroit dire de même que *je*, *tu*, *il*, *elle*, *ils*, & *elles* ſont conjonctifs, parce qu'on les joint toujours à quelques verbes dont ils ſont le ſujet; car le ſujet n'eſt pas moins joint au verbe que le régime. D'ailleurs, la dénomination de *conjonctif* n'a pas le ſens qu'on lui donne ici; ce qui eſt joint à un autre doit s'appeler *adjoint* ou *conjoint*, comme a fait le P. Buffier (*n°.* 387); & l'on doit appeler *conjonctif* ce qui ſert à joindre: c'eſt le ſens que l'uſage a donné à ce mot, d'après l'étymologie.

Le même grammairien ajoûte, aux *Pronoms* qu'il appelle *perſonnels*, le mot *on;* & à ceux qu'il nomme *conjonctifs*, les mots *en* & *y*. Ces mots ſont auſſi regardés comme *Pronoms* par l'abbé Regnier & par le P. Buffier. Mais c'eſt une erreur: *on* eſt un nom; *en* & *y* ſont des adverbes.

On eſt un nom qui ſignifie *homme;* ceux mêmes que je contredis m'en fourniſſent la preuve en en aſſignant l'origine. " Il y a lieu de croire, ſelon „ Reſtaut (*chap. v*, *art.* 1), qu'il s'eſt formé par „ abréviation ou par corruption de celui d'*homme*: „ ainſi lorſque je dis ON *étudie*, ON *joue*, ON „ *mange*, c'eſt comme ſi je diſois *homme étudie*, „ *homme joue*, *homme mange*. Je fonde cette „ conjecture ſur deux raiſons: 1°. ſur ce que dans „ quelques langues étrangères, comme en Italien, „ en allemand, & en anglois, on trouve les „ mots qui ſignifient *homme*, employés au même „ uſage que notre . . . . *on:* 2°. ſur ce que . . . . „ *on* reçoit quelquefois l'article défini *le* avec „ l'apoſtrophe, comme le nom *homme;* ainſi, „ nous diſons *l'ON étudie*, *l'ON joue*, *l'ON mange*, „ ſans doute parce qu'on diſoit autrefois *l'homme* „ *étudie*, *l'homme joue*, *l'homme mange* „. Ce que dit ici Reſtaut de l'italien, de l'allemand, & de l'anglois, eſt prouvé dans la *Grammaire françoiſe* de l'abbé Regnier, l'un de ſes guides (*in*-12, *pag.* 245; *in*-4°. *pag.* 258). Comment Reſtaut, qui vouloit donner des *Principes raiſonnés*, s'en eſt-il tenu ſimplement aux raiſonnements des maîtres qu'il a conſultés, ſans pouſſer le ſien juſqu'à conclure que notre *on* eſt un ſynonyme du mot *homme*, pour les cas où l'on ne veut indiquer que

l'eſpèce,

l'eſpèce, comme *ON naît pour mourir*, ou une partie vague des individus de l'eſpèce ſans aucune déſignation individuelle, comme *ON nous écoute*?

En & *y* ſont des adverbes; & c'eſt encore chez les mêmes auteurs que j'en prendrai la preuve. 1°. L'abbé Regnier, qui en ſentoit apparemment quelque choſe, n'a pas oſé dire auſſi nettement que l'a fait ſon diſciple, que *en* & *y* fuſſent des *Pronoms*: il ſe contente de dire que ce ſont des particules qui tiennent lieu de *Pronoms*; & dans le langage des grammairiens, les particules ſont des mots indéclinables, comme les adverbes, les prépoſitions, & les conjonctions. 2°. Le maître & le diſciple interprètent ces mots de la même manière: « En diſant, *J'EN parle*, je puis entendre, » dit Reſtaut, ſuivant les circonſtances du diſcours, » *je parle DE MOI, DE NOUS, DE TOI, DE VOUS,* » *DE LUI, D'ELLE, D'EUX, D'ELLES, DE CELA,* » *DE CETTE CHOSE*, ou *DE CES CHOSES*... ou » en parlant d'argent, *j'EN ai reçu*, c'eſt à dire, » *j'ai reçu DE L'ARGENT* ». En parlant de *y* un peu plus haut, il s'en explique ainſi: » Quand je » dis, *je m'Y applique*, c'eſt-à-dire, *je m'applique* » *A CELA, A CETTE CHOSE* ou *A CES CHOSES*,». Les deux mots *en* & *y* ſont équivalents à une prépoſition avec ſon complément; *en* à la prépoſition *de*, *y* à la prépoſition *à*: *en* & *y* ſont donc des mots qui expriment des raports généraux déterminés par la déſignation du terme conſéquent & avec abſtraction du terme antécédent; ce ſont par conſéquent des adverbes, conformément à la notion que j'en ai établie ailleurs (*Voyez* MOT, *art.* II, *n°.* 2). Ce que diſent de ces deux mots le P. Buffier & l'abbé Girard, loin d'être contraire à ce que j'établis ici, ne fait que le confirmer.

II. J'ai annoncé quelque différence entre le françois & le latin ſur le nombre des *Pronoms*; voici en quoi conſiſte cette différence. C'eſt qu'en latin il n'y a point de *Pronom* direct pour la troiſième perſonne, il n'y a que le réfléchi *ſui*, *ſibi*, *ſe*.

Je m'attends bien que les rudimentaires me citeront *is*, *ea*, *id*; *hic*, *hæc*, *hoc*; *ille*, *illa*, *illud*; *iſte*, *iſta*, *iſtud*: mais je n'ai rien à dire à ceux qui prétendent que ces mots ſont des *Pronoms*, par la raiſon qu'ils l'ont apris ainſi dans leur rudiment. Je me contenterai de leur demander comment ils parviendront à prouver qu'*ille* eſt un *Pronom* de la troiſième perſonne dans *ille ego* qui commence l'Énéide. Tout le monde ſait que les livres latins ſont pleins d'exemples où ces mots ſont en concordance de genre, de nombre, & de cas avec des noms qu'ils accompagnent, & que ce ſont par conſéquent de purs adjectifs métaphyſiques. *Voyez* MOT.

Si on les trouve quelquefois employés ſeuls, c'eſt par ellipſe; & la concordance, à laquelle ils demeurent ſoumis même dans ces occaſions, décèle aſſez leur nature, leur fonction, & leur rolarion à un ſujet déterminé auquel ils ſont actuellement apliqués, quoiqu'il ne ſoit pas expreſſément énoncé.

On peut dire qu'il en eſt de même de notre *Pronom* françois direct de la troiſième perſonne, *il* pour le maſculin, & *elle* pour le féminin: mais il eſt aiſé d'y remarquer une grande différence.

Premièrement, on n'a jamais employé notre *il* & notre *elle* comme un adjectif joint à quelque nom par appoſition; & l'on ne dit pas en françois *il moi*, comme on dit en latin *ille ego*, ni *il homme*, *elle femme*, comme *ille vir*, *illa mulier*: & cette première obſervation eſt la preuve que *il* & *elle* ne ſont point adjectifs, parce que les adjectifs ſont principalement deſtinés à être joints aux noms par appoſition.

Secondement, quoique notre *il* & notre *elle* viennent du latin *ille*, *illa*, ce n'eſt pas à dire pour cela qu'ils en ayent conſervé le ſens & la nature; toutes les langues prouvent en mille manières que des mots de diverſes eſpèces & de ſignifications très-differentes ont une même racine.

Remarquons, avant d'aller plus loin, que le *Pronom* réfléchi *ſui* n'a point de nominatif, & que c'eſt la même choſe de notre *ſe* & *ſoi*. C'eſt que le nominatif exprime le ſujet de la propoſition, & qu'il en eſt le premier mot dans l'ordre analytique: or il faut indiquer directement la troiſième perſonne, avant d'indiquer qu'elle agit ſur elle-même; & conſéquemment le *Pronom* réfléchi ne peut jamais être au nominatif.

Si l'on eſt forcé de ne reconnoître comme *Pronoms* que ceux qu'on appelle *perſonnels* & qui déterminent les êtres par l'idée d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole; à quelle claſſe de mots faut-il renvoyer ceux qui ont fait juſqu'ici tant de claſſes de prétendus *Pronoms*? J'en trouve de trois eſpèces; ſavoir, des noms, des adjectifs, & des adverbes: je vas les reconnoître ici, pour fixer à chacun ſa véritable place dans le ſyſtême des parties de l'oraiſon.

1. *Noms réputés* PRONOMS. Puiſque les mots dont on va voir le détail ne ſont point des *Pronoms*, il eſt inutile d'examiner à quelle claſſe on les raportoit comme tels: l'ordre alphabétique eſt le ſeul que je ſuivrai.

AUTRUI. La ſignification du mot *homme* y eſt renfermée; & de plus, par acceſſoire, celle d'*un autre*: ainſi, quand on dit *ne faire aucun tort à* AUTRUI, *ne déſirez pas le bien d'*AUTRUI, c'eſt comme ſi l'on diſoit *ne faire aucun tort à* UN AUTRE HOMME ou *aux* AUTRES HOMMES, *ne déſirez pas le bien d'*UN AUTRE HOMME ou *des* AUTRES HOMMES. Or il eſt évident que l'idée principale de la ſignification du mot *autrui* eſt celle d'*homme*, & que le mot doit être de même nature & de même eſpèce que le mot *homme* lui-même, nunobſtant l'idée acceſſoire rendue par *un autre*.

CE. Ce mot eſt un vrai nom, lorſqu'il eſt employé pour énoncer par lui-même un être déterminé, ce qui arrive chaque fois qu'il n'accompagne & ne précède pas un autre nom avec lequel il s'accorde en genre & en nombre, comme quand on dit *CE que vous penſez eſt faux*, *CE qui fait eſt bon*, *CE ſeroit une erreur de le croire*, *eſt-CE la coutume ici d'applaudir pour des ſottiſes ? CE n'eſt pas mon avis.* En effet, *ce*, dans tous ces cas, exprime un être général : & la ſignification vague en eſt reſtreinte ou par quelque addition faite enſuite, comme dans les quatre premiers exemples ; ou par les circonſtances précédentes du diſcours, comme dans le dernier, où *ce* indique ce qui eſt ſuppoſé dit auparavant. *Ce* ne détermine pas un être par ſa nature, mais il indique un être dont la nature eſt déterminé d'ailleurs : & voilà pourquoi on doit le regarder comme un nom général qui peut déſigner toutes les natures, par la raiſon même qu'il ſuppoſe une nature connue, & qu'il n'en détermine aucune ; il tient lieu, ſi l'on veut, d'un nom plus déterminatif, dont on évite par là la répétition ; mais il n'eſt pas *Pronom* pour cela, parce que ce n'eſt pas en cela que conſiſte la nature du *Pronom*.

CECI, *CELA*. Ces deux mots ſont encore deux noms généraux qui peuvent déſigner toutes les natures, par la raiſon qu'ils n'en déterminent aucune, quoique dans l'uſage ils en ſuppoſent une connue. Tout le monde connoît ce qui différencie ces deux mots.

PERSONNE eſt un nom qui exprime principalement l'idée d'*homme*, & par acceſſoire l'idée de la totalité des individus pris diſtributivement : *PERSONNE ne l'a dit*, c'eſt à dire, *AUCUN HOMME ne l'a dit*, *ni Pierre*, *ni Paul*, ni, &c. Puiſque l'idée d'*homme* eſt la principale dans la ſignification du mot *perſonne*, ce mot eſt donc un nom comme *homme*. Nous diſons en latin *nemo* (perſonne ne), & il eſt évident que c'eſt une contraction de *ne homo*, où l'on voit ſenſiblement le nom *homo*. Nous diſons en françois, *Une PERSONNE m'a dit* ; c'eſt très-évidemment le même mot, non ſeulement quant au matériel, mais quant au ſens ; c'eſt comme ſi l'on diſoit *un individu de l'eſpece des hommes m'a dit* ; & tout le monde convient que *perſonne*, dans cette phraſe, eſt un nom : mais dans *perſonne ne l'a dit*, c'eſt encore le même nom employé ſans article, afin qu'il ſoit pris dans un ſens indéterminé ou général, *nul individu de l'eſpèce des hommes ne l'a dit*.

QUICONQUE. C'eſt un nom conjonctif équivalent à *tout homme qui* ; & c'eſt à cauſe de ce *qui*, lequel ſert à joindre à l'idée de *tout homme* une propoſition incidente déterminative, que je dis de *quiconque*, que c'eſt un nom conjonctif. Exemple : *Je le dis à QUICONQUE veut l'entendre*, c'eſt à dire, *à TOUT HOMME QUI veut l'entendre*. On voit bien que l'idée d'*homme* eſt la principale dans la ſignification de *quiconque*, & par conſéquent que c'eſt un nom comme le nom *homme*.

QUOI. C'eſt un autre nom conjonctif, équivalent à *quelle choſe*, ou à *laquelle choſe*, & dans la ſignification duquel l'idée de *choſe* eſt manifeſtement l'idée principale. Exemples : *A QUOI penſez-vous ? je ne ſais à QUOI vous penſez ; ſans QUOI vous devez craindre* ; c'eſt-à-dire, *à QUELLE CHOSE penſez-vous ? je ne ſais à QUELLE CHOSE vous penſez ; ſans LAQUELLE CHOSE vous devez craindre.*

RIEN. C'eſt un nom diſtributif comme *perſonne*, mais relatif aux choſes & équivalent à *aucune choſe* ou *nulle choſe*. Exemple : *RIEN n'eſt moins éclairci que la Grammaire*, c'eſt-à-dire, *AUCUNE CHOSE* ou *NULLE CHOSE n'eſt moins éclaircie que la Grammaire*. Il vient du latin *rem*, prononcé d'abord par la voyelle nazale comme *ren*, ainſi qu'on le prononce encore dans pluſieurs patois ; & l'*i* s'y eſt introduit enſuite comme dans *miel*, *fiel*, venus de *mel*, *fel*. (*Voyez* les *Etymologies* de Ménage.) Cette origine me paroît confirmer la nature & le ſens du mot.

2. *Adjectifs réputés PRONOMS*. La plupart des mots dont il s'agit ici ſont ſi évidemment de l'ordre des adjectifs, qu'il ſuffit preſque de les nommer pour le faire voir. Je l'ai prouvé amplement des Poſſeſſifs (*Voyez* POSSESSIF) ; je le prouve de même de ceux que l'on appelle ordinairement *Pronoms* relatifs, *qui*, *que*, *lequel*, &c (*voyez* RELATIF) : & je vais rendre ici le choſe ſenſible à l'égard des autres, en prouvant, par des exemples, qu'ils ne préſentent à l'eſprit que des êtres indéterminés déſignés ſeulement par une idée préciſe qui peut s'adapter à pluſieurs natures ; car voilà la veritable notion des adjectifs. *Voyez* MOT.

Aucun, *aucune*. Adjectif collectif diſtributif, qui déſigne tous les individus de l'eſpèce nommée, pris diſtributivement, communément avec raport à un ſens négatif. Exemples : *AUCUN contre-temps ne doit altérer l'amitié* ; *AUCUNE raiſon ne peut juſtifier le menſonge*. Aujourdhui ce mot n'eſt pas uſité au pluriel ; il l'étoit autrefois, mais dans le ſens de *quelqu'un*.

Autre pour les deux genres. Adjectif diſtinctif, qui déſigne par une idée préciſe de diverſité. Exemples. *AUTRE temps*, *AUTRES mœurs*.

Ce, *cet*, *cette*, *ces*. Adjectif démonſtratif, qui déſigne un être quelconque par une idée préciſe, d'indication. Exemples : *CE livre*, *CE cheval*, *CET habit*, *CET homme*, *CES robes*, *CES femmes*, *CES héros*, *CES exemples*.

Celui, *celle*, *ceux*, *celles*. Adjectif démonſtratif comme le précédent, mais qui s'emploie ſans nom, quand le nom eſt déja connu auparavant, & toujours en concordance avec ce nom ſouſentendu. Ainſi, après avoir parlé de livres, on dit, *CELUI que j'ai publié*, *CEUX que j'ai conſultés* ; & après

Digitized by Google

avoir parlé de conditions, *CELLE que j'ai ſuivie, CELLES que vous aviez propoſées;* il eſt clair, dans tous ces exemples, que *celui* & *ceux* ſe raportent mentalement à l'idée de *livre*, & que *celle* & *celles* ſe raportent à l'idée de *condition;* qu'il y a une concordance réelle avec ces noms, quoique ſouſentendus; & que les mêmes mots *celui*, *ceux*, *celle*, *celles*, dans d'autres phraſes, pourroient ſe raporter à d'autres noms; ce qui caractériſe bien la nature de l'adjectif. Si l'on ſe ſert de *celui* avant d'avoir préſenté aucun nom, comme *CELUI qui ment offenſe Dieu*, ou *CEUX qui mentent offenſent Dieu;* la propoſition incidente qui ſuit eſt déterminative & relative à la nature de l'*homme*, ſoit eſſenciellement, ſoit de convention, & le nom *homme* eſt ici ſouſentendu.

Celui-ci, *celui-là*, &c. C'eſt le même adjectif alongé des particules *ci* & *là*, pour ſervir à une diſtinction plus préciſe. *Ci* avertit que les objets ſont préſents ou plus prochains; *là*, qu'ils ſont abſents ou plus éloignés. C'eſt en quoi conſiſte auſſi la différence des deux noms *ceci* & *cela*, mentionnés plus haut.

Certain, *certaine*. Adjectif amphibologique, dont le ſens varie ſelon la manière dont il eſt conſtruit avec le nom. Avant le nom il déſigne d'une manière vague quelque individu de l'eſpèce marquée par le nom, mais en indiquant en même temps que cet individu eſt déterminé, & peut être aſſigné d'une manière poſitive & préciſe; exemples: *CERTAIN philoſophe a dit que toutes ces idées viennent par les ſens; CERTAINS ſavantaſſes ſe croient fort habiles pour avoir beaucoup lu, quoqu'ils l'ayent fait ſans une CERTAINE intelligence qui donne ſeule le vrai ſavoir.* Après le nom, cet adjectif eſt à peu près ſynonyme de *conſtaté*, *aſſuré*, *indubitable;* exemples: *Une poſition CERTAINE, des moyens CERTAINS, un témoignage CERTAIN, des eſperances CERTAINES.*

Chacun, *chacune*. Adjectif collectif diſtributif, qui déſigne tous les individus de l'eſpèce nommée pris diſtributivement, avec raport à un ſens affirmatif; au contraire d'*aucun*, *aucune;* mais il s'emploie ſeul avec relation à un nom appellatif connu, ſoit pour avoir été énoncé auparavant, ſoit pour être ſuffiſamment déterminé par les circonſtances de l'énonciation. Ainſi, après avoir parlé de livres, on dira, *CHACUN coute ſix francs;* après avoir parlé de Pierre & de Paul, *CHACUN d'eux s'y eſt prêté*, où *CHACUN* eſt en concordance avec le nom commun *homme;* on dit d'une manière abſolue en apparence, *CHACUN ſe plaint de ſon état*, & le ſens indique qu'il s'agit de *CHACUN homme.*

Chaque pour les deux genres. Adjectif collectif diſtributif, comme le précédent, dont il eſt ſynonyme, ſi ce n'eſt qu'il ſe met toujours avant le nom, & qu'il y tient lieu d'article. Exemples: *CHAQUE pays a ſes uſages, CHAQUE ſcience a ſes principes & ſa chimère.* Ces deux ſynonymes n'ont point de pluriel, parce qu'ils déſignent les individus pris un à un.

Même, pour les deux genres, s'emploie avant & après le nom. Avant le nom, c'eſt l'adjectif *idem*, *eadem*, *idem* des latins, & il marque l'identité de l'individu ou des individus. Exemples: *Le corps de Jéſus-Chriſt ſur nos autels eſt le MÊME qui a été attaché à la croix; une MÊME foi, une MÊME loi, les MÊMES mœurs.* Après le nom il ne conſerve du ſens de l'identité que ce qu'il en faut pour donner au nom une ſorte d'énergie; & il ſe met, dans ce ſens, après les *Pronoms* comme après les noms. Exemples: *Le roi MÊME, la Religion MÊME, les prêtres MÊMES, moi-MÊME, elles-MÊMES.*

Nul, *nulle*. Adjectif qui s'emploie avant ou après les noms, & qui en conſequence a deux ſens differents. Avant les noms il eſt collectif, il n'entre que dans les propoſitions négatives, & ne ſe met jamais au pluriel (1), parce que, comme *aucun*, il eſt diſtributif, & qu'il n'en diffère que par le plus d'énergie qu'il donne à la negation. Exemples: *On ne trouve dans la plupart des livres élémentaires de Grammaire NULLE clarté, NULLE vérité, NUL choix, NULLE intelligence, NUL jugement:* s'il s'emploie ſeul dans ce ſens, il ſe raporte à un nom énoncé auparavant, ou au nom *homme*, comme dans l'exemple de Reſtaut, *NUL ne peut ſe flatter d'être agréable à Dieu*, où le nom *homme* eſt tellement ſouſentendu, qu'on pourroit l'y mettre ſans changer le ſens de la phraſe. Après les noms, cet adjectif déſigne par l'idée de non-valeur, & il eſt ſuſceptible des deux nombres. Exemples: *Un marché NUL, des traités NULS, une précaution NULLE, des raiſons NULLES.*

Pluſieurs pour les deux genres. Adjectif partitif eſſenciellement pluriel; *PLUSIEURS hommes, PLUSIEURS femmes:* s'il s'emploie ſeul, les circonſtances font toujours connoître un nom auquel il a raport.

Quel, *quelle*. Adjectif qui énonce un objet quelconque ſous l'idée préciſe d'une qualité vague & indéterminée: *QUEL livre liſez-vous? je ſais QUELLE réſolution vous avez priſe; QUELS amis! QUELLES liaiſons!* Reſtaut, ainſi que l'abbé Regnier, reconnoiſſent ce mot pour adjectif, lors même qu'il n'accompagne pas un nom, parce qu'ils ont ſenti qu'alors il y a ellipſe; & ils ne le mettent au rang des *Pronoms* que pour ſuivre le torrent: la vérité bien connue impoſe d'autres lois.

QUELCONQUE pour les deux genres. Adjectif

(1) Cependant La Bruyère a dit, à la fin de ſon Diſcours ſur Theophraſte: *Afin que nuls de ceux qui ont de la juſteſſe, de la vivacité, & à qui il ne manque que d'avoir lu beaucoup, ne ſe reprochent pas même ce petit défaut, ne puiſſent être arrêtés dans la lecture des Caractères, & doutent un moment du ſens de Théophraſte.* Mais c'eſt une faute, que le mérite de La Bruyere ne peut ni juſtifier ni autoriſer.

Digitized by Google

à peu près ſynonyme de *nul* ou *aucun* dans une phraſe négative ; & alors il n'a point de pluriel, non plus que ces deux autres : *il n'a choſe QUELCONQUE.* Dans une phraſe poſitive, il eſt à peu près ſynonyme de *quel*, & prend un pluriel : *des prétextes QUELCONQUES.* Dans l'un & l'autre cas, il eſt également adjectif, & reconnu tel par ceux mêmes qui le comptent parmi les *Pronoms.* L'abbé Regnier n'a conſidéré ce mot que dans le premier ſens ; & Reſtaut, dans le ſecond : tous deux le diſent peu uſité ; & je trouve que l'eſprit philoſophique l'a remis en valeur, & qu'il eſt d'un uſage auſſi univerſel que tout autre, ſurtout dans le ſecond ſens.

QUELQUE pour les deux genres. Adjectif partitif que nous plaçons avant un nom appellatif, & qui déſigne ou un individu vague, ou une quotité vague des individus compris dans l'etendue de la ſignification du nom : *QUELQUE paſſion ſecrète enfanta le calviniſme ; QUELQUES écrivains reſpectent bien peu la Religion.* Quelquefois *quelque* eſt qualificatif à peu près dans le ſens de *quel*, comme quand on dit, *QUELQUE ſcience que vous ayez.* D'adjectif il devient adverbe dans le même ſens, quand il ſe trouve avant un adjectif ou un adverbe ; comme *QUELQUE ſavant que vous ſoyez*, *QUELQUE ſavamment que vous parliez.*

QUELQU'UN, *QUELQU'UNE*, *QUELQUES-UNS*, *QUELQUES-UNES.* Cet adjectif eſt ſynonyme du précédent, comme *chacun* eſt ſynonyme de *chaque ;* & il y a de part & d'autre les mêmes différences. *Quelqu'un* s'emploie ſeul, mais avec une relation expreſſe à un nom ſouſentendu & connu par les circonſtances : *QUELQU'UN d'eux* en parlant d'hommes ; *QUELQUES-UNS de vous*, en parlant à des femmes. Dans cette phraſe : *QUELQU'UN a dit*, &c, le ſens même indique d'une manière non équivoque que *quelqu'un* ſe raporte à *homme ;* & la concordance, dans tous les cas, certifie que ce mot eſt adjectif.

TEL, *TELLE.* Adjectif démonſtratif dans certaines occaſions, & comparatif dans d'autres. *TEL homme* ou *TELLE femme s'enorgueillit des qualités de ſon eſprit, qui devroit rougir de la turpitude de ſon cœur ;* l'adjectif *tel* n'a ici que le ſens demonſtratif. *Il eſt TEL* ou *elle eſt TELLE*, *ils ſont TELS* ou *elles ſont TELLES que j'avois dit ;* c'eſt ici le ſens comparatif.

3. *Adverbes réputés PRONOMS.* J'ai déja fait voir ci-devant que les mots *en* & *y*, pris communément pour des *Pronoms* perſonnels ou conjonctifs, ne ſont en effet que des adverbes. Il y en a encore deux qui ont fait aux grammairiens la même illuſion, ſavoir, *dont* & *où.*

DONT a tous les caractères de l'adverbe : 1°. il eſt équivalent à une prépoſition avec ſon complément, & il ſignifie *de qui*, *de lequel* ou *duquel*, *de laquelle*, *de leſquels* ou *deſquels*, *de leſquelles* ou *deſquelles.* Si l'on veut prendre ces mots ſubſtantivement, il eſt clair qu'ils ſont les compléments de la prépoſition *de ;* ſi on veut les regarder comme adjectifs, ils expriment au moins une partie invariable du complément, & la partie variable eſt ſouſentendue. (*voyez* RELATIF) : 2°. l'origine même du mot en certifie la nature, ſoit que l'on adopte celle qu'indique l'abbé de Dangeau (*Opuſc. p.* 235), ſoit que l'on s'en tienne à celle qu'indique Ménage au *mot* DONT, d'après Sylvius, dans ſa *Grammaire françoiſe*, écrite en latin (*pag.* 142), ſoit enfin que ces deux manières d'enviſager l'étymologie de *dont* conviennent en effet à n'en aſſigner qu'une ſeule origine. L'un le dérive de *donde*, mot italien, qui ſignifie auſſi *dont ;* & il ajoûte, que l'italien *donde* s'eſt formé du latin *unde* : l'autre le tire immédiatement du mot *deunde* de la baſſe latinité ; & l'on pourroit même le prendre de *unde*, employé dans le même ſens par les latins, témoin Cicéron même, qui parle ainſi : *De eâ re multo dicet ornatiùs, quam ille ipſe UNDE cognovit* (il en parle beaucoup mieux que celui même *DONT* il l'a apris). Or perſonne ne doute que le latin *unde* ne ſoit adverbe, auſſi bien que le *donde* des italiens ou des eſpagnols ; & par conſequent il ne doit pas y avoir plus de doute ſur la nature de notre *dont*, qui en eſt dérivé & qui en a la ſignification.

OU eſt réputé adverbe en mille occaſions, ainſi que le latin *ubi*, dont il deſcend au moyen d'une apocope ; comme quand on dit, *OU allez-vous ? je ne ſais OU aller*, &c. Mais ce mot étant ſouvent employé avec un nom antécédent, comme *qui*, *lequel*, &c ; nos grammairiens ont jugé à propos de le ranger dans la même claſſe, & d'en faire un *Pronom*, comme quand on dit, *les temps OU nous ſommes*, *votre perte OU vous courez*, &c. On verra ailleurs (*voyez* RELATIF) d'où peut être venue cette erreur : il ſuffit de remarquer ici que *le temps OU nous ſommes* veut dire *le temps AUQUEL* ou *DANS LEQUEL nous ſommes* ; & que *votre perte OU vous courez*, ſignifie *votre perte A LAQUELLE vous courez.* Ainſi, *où* eſt dans le même cas que *dont* : 1°. il équivaut à une prépoſition avec ſon complément, 2°. il eſt dérivé d'un adverbe ; ce qui donne droit d'en porter le même jugement.

Ce détail, minutieux en apparence, où je viens d'entrer ſur les prétendus *Pronoms* de notre langue, n'a pas uniquement pour objet notre Grammaire ; j'y ai enviſagé la Grammaire générale & toutes les langues. La plupart des Grammaires particulières regardent auſſi comme *Pronoms* les mots correſpondants de ceux que j'examine ici ; & il eſt facile d'y appliquer les mêmes remarques.

Je m'attends bien qu'il ſe trouvera des gens, peut-être même des grammairiens, qui prendront en pitié la peine que je me ſuis donnée d'entrer dans des diſcuſſions pareilles, pour décider à quelle claſſe, à quelle partie d'oraiſon il faut raporter

des mots, dont, après tout, il n'importe que de bien connoître la deſtination & l'uſage. C'eſt une bévûe, ſelon eux, d'employer le flambeau de la Métaphyſique pour demêler dans le langage des fineſſes que la réflexion n'y a point miſes, que les gens du grand monde qui parlent le mieux n'y aperçoivent point, dont la connoiſſance ne paroît pas trop néceſſaire, puiſqu'on a pu s'en paſſer juſqu'à préſent, & dont le premier effet, ſi l'on s'y arrête, ſera de bouleverſer entièrement les idées reçues & les ſyſtêmes de Grammaire les plus accrédités. « Les dénominations reçues, dit l'abbé » Regnier (*in*-12, *p.* 300; *in*-4°. *p.* 315), ſont » preſque toujours meilleures à ſuivre que les » autres ».

On abuſe ici très-évidemment du terme de *Métaphyſique*, ou que l'on n'entend pas, ou que l'on ne veut pas entendre, afin de décrier des recherches qu'on ne veut pas approfondir, ou auxquelles on ne ſauroit atteindre. La Métaphyſique du langage n'eſt rien autre choſe que la nature de la parole miſe à découvert; ſi l'étude en eſt inutile ou nuiſible, c'eſt la Grammaire générale qu'il faut proſcrire, c'eſt la Logique qu'il faut condamner, ce ſont les Arnaud & les du Marſais qu'il faut prendre à partie, ce ſont leurs chef-d'œuvres immortels qu'il faut décrier. Si les fineſſes que la Métaphyſique découvre dans le langage ne ſont point l'ouvrage de la réflexion, elles méritent pourtant d'en être l'objet; parce qu'elles émanent d'une ſource bien ſupérieure à notre raiſon chancelante & fautive, & que nous ne ſaurions trop en étudier les voies pour aprendre à rectifier les nôtres. Les gens qui parlent le mieux n'aperçoivent pas, ſi l'on veut, ces principes délicats; mais ils les ſentent, ils les ſuivent, parce que l'impreſſion en eſt infaillible ſur les eſprits droits: & ſi l'on ne prétend réduire les hommes à être des automates, il faut convenir qu'il leur eſt plus avantageux d'être éclairés ſur les règles qui les dirigent, que de les ſuivre en aveugles ſans les entendre. Si les découvertes que l'on fera dans ce genre ſapent le fondement des idées reçues & des ſyſtêmes les plus vantés; tant mieux: la vérité ſeule eſt immuable, on ne peut détruire que l'erreur, & on le doit, & on ne peut qu'y gagner. Il en eſt pluſieurs qui demeureront pourtant perſuadés que je traite trop cavalièrement les ſyſtêmes reçus, & qui me taxeront d'impudence. (Hor. *Ep. II.* j. v. 80.)

. . . Clamant periiſſe pudorem . . .
Vel quia nil rectum, niſi quod placuit ſibi ducunt:
Vel quia turpe putant parere minoribus; & quæ
Imberbes didicêre, ſenes perdenda fateri.

Que puis-je y faire? Les uns ſont de bonne foi dans l'erreur, les autres ont des raiſons ſecrètes pour s'en déclarer les apologiſtes: je n'ai donc rien à dire de plus, ſi ce n'eſt que les uns ſont dignes de pitié, & les autres de mépris.

J'avoue qu'il n'importe de connoître que la deſtination & l'uſage des mots; mais leur deſtination & leur uſage tiennent à leur nature, & leur nature en eſt la Métaphyſique: qui n'eſt pas métaphyſicien en ce ſens, n'eſt & ne peut être grammairien; il ne ſaura jamais que la ſuperficie de la Grammaire, dont les profondeurs ſont néceſſairement abſtraites & éloignées des vûes communes. *Plus habet in receſſu quam in fronte promittit.* (Quint. *lib. I, cap.* iv.) (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PRONOMINAL, E, adj. L'abbé de Dangeau, qui a fait les plus grands efforts pour répandre du jour ſur la Grammaire françoiſe, a diſtingué, des verbes ordinaires, ceux qui ſe conjuguent avec répétition du pronom perſonnel, comme *ſe bleſſer*, *s'imaginer*, *s'entrelouer*; & il nomme ceux-ci des verbes *pronominaux*, pour dire, des verbes accompagnés du pronom perſonnel. Il diſtingue enſuite, à cauſe de la conjugaiſon, ceux dont le pronom répété eſt à l'accuſatif, & ceux dont le pronom eſt au datif: dans les prétérits des premiers, le participe s'accorde avec le ſujet, *elles ſe ſont* BLESSÉES; dans les prétérits des derniers, le participe ne s'accorde point avec le ſujet, *elles ſe ſont* IMAGINÉ.

Les vûes de l'académicien ſont très-bonnes, & ſes intentions louables: peut-être y a-t-il quelque choſe à dire dans l'expoſition. 1°. *Pronominal*, par ſa terminaiſon & en vertu de l'analogie, ſignifie *Qui vient du pronom* ou *Qui apartient au pronom*, comme *Verbal* ſignifie *Qui vient du verbe* ou *Qui apartient au verbe*; & ce n'eſt pas ce que l'auteur a voulu dire des verbes *pronominaux*. Sa penſée auroit été mieux rendue, s'il les eût appelés verbes *pronominés*, c'eſt à dire, accompagnés du pronom, comme l'abbé d'Olivet avoit nommé régime *particulé* le régime accompagné implicitement ou explicitement d'une particule. 2°. Les idées de datif & d'accuſatif ne vont point à notre langue, & la diſtinction que l'abbé de Dangeau fait de ſes verbes *pronominaux* relativement à ces deux cas du pronom, ſe trouve mal énoncée, quoique juſte & néceſſaire en ſoi. Je propoſerois volontiers de nommer *directs*, ceux dont il dit que le pronom eſt à l'accuſatif, parce que l'action tombe directement ſur le ſujet; & *indirects*, ceux dont il dit que le pronom eſt au datif, parce que l'action ne tombe qu'indirectement ſur le ſujet.

L'abbé Girard a auſſi fait uſage de l'adjectif *Pronominal*, pour dire, *Qui vient du pronom* ou *Qui tient de la nature du pronom*. Il nomme adjectifs *pronominaux*, les adjectifs poſſeſſifs des deux eſpèces, & ceux que j'ai nommés articles, collectifs, partitifs, démonſtratifs. *Voyez* l'addition au mot ARTICLE.

PRONONCER, v. act. & n. *Grammaire*. C'eſt articuler diſtinctement avec la voix & les organes tous les ſons de la langue. Il y a peu de gens qui prononcent bien. Il n'y a de bons Procu-

ciation que dans la Capitale. Les provinciaux se reconnoiſſent preſque tous à quelque accent vicieux. (*Voyez* les articles PRONONCIATION.) Ce verbe a encore d'autres acceptions. On dit, Il faut que le prêtre *prononce* les paroles ſacramentales. Il y a en toute langue des mots qu'on écrit d'une façon, & qu'on *prononce* d'une autre. Il a *prononcé*, il n'y a plus à en revenir. L'Egliſe a *prononcé*. La Sorbonne a *prononcé*. Le préſident a *prononcé* cette ſentence. Je n'oſe *prononcer* ſur une affaire auſſi délicate. Ce diſcours a été *prononcé* devant le roi; &c. (*ANONYME.*)

PRONONCIATION, ſ. f. *Littérature.* C'eſt, ſelon tous les rhéteurs, la cinquième & dernière partie de la Rhétorique, & celle qui enſeigne à l'orateur à régler & à varier ſa voix & ſon geſte d'une manière décente, & convenable au ſujet qu'il traite & au diſcours qu'il débite; en ſorte que ce qu'il dit produiſe ſur l'auditeur le plus d'impreſſion qu'il eſt poſſible. *Voyez* RHÉTORIQUE.

La *Prononciation* eſt une qualité ſi importante à l'orateur, que Démoſthène ne feſoit pas difficulté de l'appeler la première, la ſeconde, & la troiſième partie de l'Éloquence; & on la nomme ordinairement l'*Éloquence extérieure*. *Voyez* ACTION.

Quintilien définit la *Prononciation*, *Vocis & vultûs & corporis moderatio cum venuſtate*, c'eſt à dire, l'art de conduire d'une manière agréable, & tout à la fois convenable, ſa voix, ſon geſte, & l'action de tout ſon corps. *Voyez* GESTE & DÉCLAMATION.

Cicéron appelle quelque part la *Prononciation*, une ſorte d'Éloquence corporelle, *quædam corporis Eloquentia*; & dans un autre endroit il la nomme *ſermo corporis*, le langage ou le diſcours du corps: en effet, elle parle aux yeux, comme la penſée parle à l'eſprit. La *Prononciation* n'eſt donc autre choſe que ce qu'on a coutume d'appeler *l'action de l'orateur*. (*Voyez* ACTION.) Quelques-uns la confondent avec l'Élocution, qui en eſt cependant fort différente. *Voyez* ÉLOCUTION.

Dans la partie de la Rhétorique, qu'on nomme *Prononciation*, on traite ordinairement de trois choſes; ſavoir, de la mémoire, de la voix, & du geſte. *Voyez* chacun de ces articles à ſa place.

On raconte d'Auguſte, que, pour n'être pas obligé de ſe fier à ſa mémoire, & en même temps pour éviter la peine d'y graver ſes harangues, il avoit coutume de les lire ou de les mettre par écrit; uſage que les prédicateurs ont pris en Angleterre, mais qui ne s'eſt point introduit parmi nous. Une *Prononciation* animée pallie & ſauve les imperfections d'une pièce foible: une ſimple lecture dérobe ſouvent la force & les autres beautés du morceau le plus éloquent. (*ANONYME.*)

PRONONCIATION (*Belles-Lettres*), dans un ſens moins étendu, ſignifie l'action de la voix dans un orateur ou dans un lecteur, quand il déclame ou lit quelque ouvrage.

Quintilien donne à la *Prononciation* les mêmes qualités qu'au diſcours.

1°. Elle doit être correcte, c'eſt à dire, exempte de défauts, en ſorte que le ſon de la voix ait quelque choſe d'aiſé, de naturel, d'agréable, & accompagné d'un certain air de politeſſe & de delicateſſe que les anciens nommoient *urbanité*, & qui conſiſte à en écarter tout ſon étranger & ruſtique.

2°. La *Prononciation* doit être claire, à quoi deux choſes peuvent contribuer: la première, c'eſt de bien articuler toutes les ſyllabes; la ſeconde, eſt de ſavoir ſoutenir & ſuſpendre ſa voix par différents repos & différentes pauſes dans les divers membres qui compoſent une période; la cadence, l'oreille, la reſpiration même, demandent différents repos, qui jettent beaucoup d'agrément dans la *Prononciation*.

3°. On appelle *Prononciation ornée*, celle qui eſt ſecondée d'un heureux organe, d'une voix aiſée, grande, flexible, ferme, durable, claire, ſonore, douce, & entrante: car il y a une voix faite pour l'oreille, non pas tant par ſon étendue, que par ſa flexibilité, ſuſceptible de tous les ſons depuis le plus fort juſqu'au plus doux, & depuis le plus haut juſqu'au plus bas. Ce n'eſt pas par de violents efforts ni par de grands éclats qu'un vient à bout de ſe faire entendre, mais par une *Prononciation* nette, diſtincte, & ſoutenue. L'habileté conſiſte à ſavoir ménager adroitement les différents ports de voix; à commencer d'un ton qui puiſſe hauſſer & baiſſer ſans peine & ſans contrainte; à conduire tellement ſa voix, qu'elle puiſſe ſe déployer tout entière dans les endroits où le diſcours demande beaucoup de force & de véhémence; & principalement à bien étudier & à ſuivre en tout la nature.

L'union de deux qualités oppoſées & incompatibles en apparence, fait toute la beauté de la *Prononciation*, l'égalité & la variété. Par la première, l'orateur ſoutient ſa voix, & en règle l'élévation & l'abaiſſement ſur des lois fixes, qui l'empêchent d'aller haut & bas comme au hazard, ſans garder d'ordre ni de proportion. Par la ſeconde, il évite un des plus conſidérables défauts qu'il y ait en matière de *Prononciation*, la monotonie. Il y a encore un autre défaut, non moins conſidérable que celui-ci, & qui en tient beaucoup; c'eſt de chanter en prononçant, & ſurtout des vers. Ce chant conſiſte à baiſſer ou à élever ſur le même ton pluſieurs membres d'une période, ou pluſieurs périodes de ſuite, en ſorte que les mêmes inflexions de voix reviennent fréquemment & preſque toujours de la même ſorte.

Enfin la *Prononciation* doit être proportionnée aux ſujets que l'on traite; ce qui paroît ſurtout dans les paſſions qui ont toutes un ton particulier. La voix, qui eſt l'interprète de nos ſentiments, reçoit toutes les impreſſions, tous les changements dont l'âme elle-même eſt ſuſceptible. Ainſi, dans la joie, elle eſt pleine, claire, coulante; dans

Digitized by Google

triſte, au contraire, elle eſt traînante & baſſe : la colere le rend rude, impétueuſe, entrecoupée ; quand il s'agit de confeſſer une faute, de faire ſatisfaction, de ſupplier, elle devient douce, timide, ſoumiſe ; les exordes demandent un ton grave & modéré ; les preuves, un ton plus élevé ; les recits, un ton ſimple, uni, tranquille, & ſemblable à peu près à celui de la converſation. (Rollin, *Traité des études*, *tom. IV*, *pag.* 618, *& ſuiv.* (*ANONYME*)

PRONONCIATION DES LANGUES, *Grammaire.* La difficulté de ſaiſir les inflexions de la voix propres aux langues de chaque nation, eſt un des grands obſtacles pour les parler avec un certain degré de perfection. Cette difficulté vient de ce que les différents peuples n'attachent pas la même valeur, la même quantité, ni les mêmes ſons aux lettres ou aux ſyllabes qui les repréſentent : dans quelques langues on fait des combinaiſons de ces ſignes repréſentatifs qui ſont également inconnues dans d'autres. Il faut d'abord une oreille bien juſte pour apprécier ces ſons lorſqu'on les entend articuler aux autres, & enſuite il faut des organes aſſez flexibles ou aſſez exercés pour pouvoir imiter ſoi-même les inflexions ou les mouvements du goſier que l'on a entendu faire aux autres : la nature ou un long exercice peuvent ſeuls nous donner la facilité de *prononcer* les langues étrangères de la même maniere que ceux qui les ont priſes dès l'enfance ; mais il eſt rare que les organes ſoient aſſez ſouples pour cela, ou que l'on s'obſerve aſſez ſcrupuleuſement dans la *Prononciation* des langues que l'on a voulu apprendre. Joignez à ces obſtacles, que ſouvent ceux qui enſeignent les langues n'ont point le talent de raprocher les différentes manières de prononcer la langue qu'ils montrent, de celles qui ſont connues dans la langue du diſciple qui aprend. Cependant, à l'exception d'un très-petit nombre d'inflexions de voix ou d'articulations particulières à quelques nations & inconnues à d'autres, il ſemble que l'on pourroit parvenir à donner à tout homme attentif la faculté de prononcer, du moins aſſez bien, les mots de toutes les langues actuellement uſitées en Europe. Le lecteur françois verra, qu'à quelques exceptions près, toutes les différentes articulations, ſoit des anglois, ſoit des allemands, ſoit des italiens, *&c*, peuvent être repréſentées de manière à pouvoir être ſaiſies aſſez parfaitement.

En exceptant les ſeuls anglois, tous les peuples de l'Europe attachent les mêmes ſons aux quatre premieres voyelles *A*, *E*, *I*, *O* : la voyelle *U* ſouffre des différences. A l'égard des conſonnes ſeules, elles ont à peu près les mêmes ſons dans toutes les langues ; mais lorſqu'elles ſont combinées, on leur attache une valeur très-différente. Les aſpirations gutturales qui ſont uſitées dans quelques langues, ſont entiérement ignorées dans d'autres. Il eſt très-difficile de les peindre aux ieux, & l'on eſt obligé de tâcher d'exprimer le mouvement des organes pour en donner une idée à ceux dans la langue de qui ces ſortes d'aſpirations ſont inconnues. La différence de la quantité fait un obſtacle très-grand à la *Prononciation* des langues ; c'eſt de cette différence que réſulte l'accent d'une langue ou ſa quantité : on a tâché de diſtinguer cette proſodie par les ſignes qui marquent les longues & les breves dans les exemples qui ſeront raportés dans cet article. Enfin la langue françoiſe fait un uſage très-fréquent de ſyllabes nazales, comme dans les mots *en*, *on*, *intention*, &c : ſur quoi il faut bien remarquer que ces ſons nazaux ſont preſque entiérement bannis de preſque toutes les autres langues qui font ſonner les n, & qui prononceroient les mots ſuſdits *enn*, *onn*, *inntentionn*.

Nous remarquerons en dernier lieu, que preſque toutes les nations de l'Europe prétendent que leur orthographe eſt la meilleure, en ce qu'elles écrivent comme elles prononcent. Cette prétention eſt très-peu fondée, & ſi elle avoit lieu pour une langue, ce ſeroit pour l'eſpagnole plus tôt que pour aucune autre.

Parmi toutes les langues modernes, il n'y en a point dont la *Prononciation* s'écarte plus de celle de toutes les autres que la langue angloiſe : c'eſt auſſi cette langue qui va nous fournir le plus grand nombre d'exemples d'irregularités. Ce ſont les ſeuls points auxquels nous nous arrêterons, vu que des volumes ſuffiroient à peine, ſi on vouloit donner la *Prononciation* des mots de toute cette langue & des autres, avec les exceptions continuelles que l'uſage y a introduites. On a déja remarqué que les anglois attachent des ſons différents de tous les autres peuples aux cinq voyelles *A*, *E*, *I*, *O*, *U*. Cette *Prononciation* bizarre peut ſe rendre en françois par *ai*, *i*, *aï*, o, *iou*. Cette règle, pour la *Prononciation* angloiſe des voyelles, ſouffre des exceptions perpétuelles qu'il n'y a que l'uſage qui puiſſe aprendre ; *back*, le dos, ſe prononce en anglois comme on doit le faire en françois, au lieu que *bake*, cuire, ſe prononce comme on feroit *bäic*. L'*E* des anglois ſe prononce comme *I* dans les autres langues ; ce qui ſouffre encore des exceptions infinies. A la fin des mots, il ſe mange ou eſt muet, & il ſe tranſpoſe lorſqu'il eſt ſuivi d'un *R*. *Baker*, boulanger, ſe prononce *baïkre*. Deux *EE* ſont toujours un *I* long ; *meet*, rencontrer, ſe prononce *mït*. L'*I* des anglois ſe prononce *aï* ; *iron*, fer, fait, *aïronn*. Suivi d'un *R* à la fin d'un mot, il ſe prononce *eürr* ; *ſir*, monſieur, fait *ſeürr*. L'*J* conſonne en anglois ſe prononce comme *dg* ; *James*, Jâques, fait en anglois *dgäims*. L'*O* des anglois tient le milieu entre l'*A* & l'*O* des autres peuples, *frock* : d'un autre côté, *ſmoke*, fumée, ſe prononce long, *ſmôke*. Les deux *OO* combinés ſe prononcent tou-

jours comme *ou : moor*, marais, ſe roit en françois *mour. Or* à la fin d'un mot, eſt mangé & prononcé comme *re ; mayor* ſe prononce *maire*, L'*U* voyelle des anglois ſe prononce *iou ; duke*, duc, ſe prononce *diouk ;* mais dans *duck*, canard, il ſe prononce *doc*. L'*V* conſonne ſe prononce en anglois comme en françois : le double *W* ſe prononce comme *ou ; Water*, eau, ſe prononce comme *ouâtre*.

Quant aux diphthongues, en anglois, *ai* fait *âi*, comme en françois, *au* & *aw* ſont un *a* long ; *law*, loi, fait *lâ* : *ia* fait tantôt *i ; eat*, manger, ſe prononce *ite* : quelquefois il ſe prononce comme *é ; pleaſure* fait *plésseurr* : *eu* ou *ew* ſont *iou ; crew* fait *criou* : *ey* fait comme *é ; ſidney* fait *ſidné* : *ou* ſe prononce *aô* très-bref ; *ground*, terrein, fait *graond* : *ow* fait *ô* long ; *bowl* ſe prononce *bôule*. Les mots anglois derivés du latin ou du françois & terminés en *tion*, comme *inclination*, ſe prononceroient *chionn*, *inncliinaichionn*. Les anglois n'ont point de ſyllabes naſales ; *king*, roi, doit ſe prononcer *kigne*.

Le *ch* des anglois, ſoit au commencement ſoit à la fin d'un mot, fait comme en françois *TCH ; each*, chacun, ſe prononce *itch* ; *chooſe*, choiſir, fait *tchôuze*.

Les angloia mangent un grand nombre de conſonnes dans leurs mots : *knight*, chevalier, ſe prononce *na-itt* ; *knife*, couteau, ſe prononce comme *na-iff* ; *walk*, marcher, fait *ouâke*.

Les anglois n'ont point d'aſpirations gutturales dans leur langue, non plus que les françois : mais une *Prononciation* qui leur eſt particulière, & que la plupart des étrangers ne peuvent preſque jamais ſaiſir, c'eſt celle du *th* ; elle ſe préſente très-fréquemment dans la langue, ſoit au commencement, ſoit à la fin, ſoit au milieu des mots. On ne peut point en décrire la *Prononciation* pour un françois, à moins de dire que le ſon en eſt à peu près le même que d'un S prononcé par une langue épaiſſe ; ou bien en appuyant la langue contre les dents ſupérieures, & en forçant le ſon de l'*S* entre la langue & les dents. *The*, l'article *le* ou *la* ; *faith*, la foi ; *either*, l'un & l'autre ; fourniſſent des exemples de cette *Prononciation* ſingulière.

Les italiens prononcent toutes les voyelles de même que les françois, excepté que leur *U* ſe prononce *ou*, leur *A* & leur *E* eſt plus ou moins ouvert. Leur *C*, lorſqu'il précède un *I* ou un *E*, comme dans *cercar*, chercher, *claſcheduno*, chacun, ſe prononce comme *tche* ou *tchi* en françois, ainſi, on diroit *tchercar* & *tchiaſchedouno* : *G*, ſuivi d'un *E* ou d'un *I*, ſe prononce comme en françois, *dg* ; *giammai* feroit *dgiammai* ; *géloſia* fait *dgéloſia* : les deux *gg* ſe prononcent de la même manière ; *reggio* fait *redgio* : *ſc* fait comme *ch*, lorſqu'il précède un *E* & un *I ; ſcelta*, recueil, fait en françois l'effet de *chelta*, *ſciolto* fait *chiolto*. Le *ch* des italiens a le ſon du *K* en françois ; *perche* fait *perké*. *ZZ*, en italien, ſe rendruit en françois par *dz ; vezzoſa*, jolie, fait *vedzoſa*. Les italiens n'ont point d'aſpirations gutturales, non plus que les françois ; ils n'ont point de ſyllabes naſales.

Dans la langue eſpagnole, les voyelles ont le même ſon que dans le françois, excepté l'*U*, qui fait *ou*. La *Prononciation* qui differe le plus de celle des autres langues, chez les eſpagnols, eſt celle de l'*J* conſonne & de l'*X ;* ces deux lettres s'expriment par une aſpiration tirée du fonds du goſier, que l'on ne peut decrire ou peindre aux yeux que très-imparfaitement par *kh*, en aſpirant fortement l'*H*. Le *Ç* avec une cédille, comme dans *moça* fille, a l'effet d'une *S* épaiſſe ou graſſeyée, à peu près comme le *TH* des anglois, mais un peu plus adouci. Les deux *LL* ſont toujours mouillées ; *olla* fait *oillia*, ou *oiglia* : ſouvent le *B* ſe prononce comme un *V* conſonne : le *G* devant un *E* ou un *I* eſt aſpiré, mais moins fortement que l'*J* conſonne : les deux *NN*, comme dans *ſennora*, ſe prononcent en françois comme *ſeignora*.

Les portugais, dont la langue eſt preſque la même que celle des eſpagnols, ont les mêmes *Prononciations* qu'eux : celles qui différencient le portugais ſont *aon*, qui ſe prononce *am ; relaçaon*, relation, fait *relaſſam* : *nh* ou *lh* ſe mouille ; *ſenhora* fait *ſeignora ; caravalho* ſe prononce *caravaiglio*.

Dans la langue allemande, les voyelles ſe prononcent de même que dans le françois, à l'exception de l'*U* voyelle, qui fait *ou* : cependant, dans la baſſe Allemagne, la *Prononciation* françoiſe de l'*U* n'eſt point inconnue ; mais alors on met un petit *e* au deſſus, Ü. Dans la haute Allemagne, cette *Prononciation* n'eſt point uſitée, & Ü ſe prononce comme *I*. Les premiers prononcent le mot *Übel*, mal, comme en françois *ûble ;* les derniers comme *ible ;* l'*V* conſonne ſe prononce comme un *F*, *vatter*, père, fait *fattre* : le double *W* a le ſon de l'*V* conſonne en françois : l'*E*, lorſqu'il ſuit un *I*, ne fait qu'allonger cet *I* ſans ſe faire ſentir ; *die*, la, ſe prononce *dî* : *el*, *er*, *en*, à la fin des mots, ſe mangent ou ſe tranſpoſent ; *vogel*, *waſſer*, *haben*, ſont *fogle*, *vaſſie*, *habn* : *ſch* fait, chez les allemands, ce que *ch* fait en françois ; *ſchelm* ſe prononce comme *chelm*. L'*J* conſonne des allemands ne differe point comme en françois ; *Jeſus* ſe prononce *Iéſous*. Le *G* des allemands ſe prononce avec aſpiration ; *berg* fait à peu près *berkh* : mais le *ch* s'exprime par une aſpiration de la gorge très-marquée, comme ſi l'on vouloit pouſſer fortement l'haleine du fond de l'eſtomac ; *ich*, je, fait à peu près *ikhh*. Cette

Pronciation

Prononciation eſt très-difficile pour les étrangers, ſurtout quand le *ch* eſt encore combiné avec d'autres conſonnes, comme dans *hechts*, &c. En général, les allemands combinent pluſieurs conſonnes; ce qui rend leur *Prononciation* rude & ſouvent impoſſible à ſaiſir pour ceux dont les organes n'y ſont point accoutumés dès leur tendre jeuneſſe; *kopff*, la tête, *ſchwartz*, noir, &c. Le *Z*, chez les allemands, ſe prononce comme *ts*; *zinn*, étain, fait en françois *tsinn*. Quant aux diphthongues, *au* fait *aou*; *hauſſ*, maiſon, ſe prononce *haouſſ*: *ei*, *eu*, & *ey*, fait *aï*. *Œ* ſe prononce comme *e*; & dans la baſſe Allemagne, comme *eu*: les uns prononcent *ſcho'on*, beau, comme *chêne*; les autres comme *chëune*. Les allemands n'ont point de naſales; ils font ſonner les *n* qui ſuivent les voyelles: le mot *menſchen*, les hommes, ſe prononce *mennchenn*; *klug*, lame, fait *klingne*. Dans pluſieurs provinces de l'Allemagne, les habitants confondent ſans ceſſe les *B* & les *P*, les *D* & les *T*; ce qui n'eſt pas un vice de la langue, mais un défaut dans ceux qui la parlent.

La langue flamande ou hollandoiſe, quoiqu'entièrement dérivée de l'allemand, a cependant quelques *Prononciations* très-différentes. L'*U* voyelle a le même ſon qu'en françois; l'*V* conſonne fait *f* comme en allemand; le double *W* a le ſon de l'*V* conſonne en françois; *aa*, *ee*, *oo*, ne font qu'alonger ces voyelles; *maar*, *zeer*, *doof*, font, *mār*, *zēr*, *dauf*. *Œ* ſe prononce *ou*; *moer*, marais, fait *mŏur*: *ouw* fait *oŏu*; *vrouw*, femme, fait *froŏu*: *uy* fait *eu*; *huys*, maiſon, fait *heuſſ*: l'*y* ſe prononce comme *ĕ-i*; *vry*, libre, fait *frĕ-i*. Les hollandois n'ont point la *Prononciation* du *ch* comme en françois: leur *ſch* diffère de celui des allemands, & ſe rend par une aſpiration très-forte de la gorge, que l'on peut rendre à peu près par *skhh*; *ſchaats*, patin, fait *skhhāts*: le *g* ou *gh* des hollandois ſe prononce avec aſpiration, à peu près comme *ch* des allemands. Ils n'ont point de ſyllabes naſales; *vrind*, ami, ſe prononce *frinnd*.

Les langues ſuédoiſe & danoiſe ſont dérivées de l'allemand, & ont une très-grande affinité avec lui; leur *Prononciation* n'a, dit-on, rien qui les caractériſe & qui les diſtingue ſenſiblement de celle des allemands.

La langue des ruſſes, des polonois, des bohémiens, des croates, des illyriens, des dalmatiens, des boſniens, des ſerviens, des bulgares, & des eſclavons, eſt la même, avec très-peu de différence, au point que tous ces peuples s'entendent; c'eſt l'eſclavon qu'ils parlent.

Les ruſſes ont un plus grand nombre de caractères que les autres nations: quelques-uns de ces caractères ont la valeur des diphthongues, comme *ia*, *ie*, *iou*; d'autres marquent des conſonnes combinées, & font l'effet de *tz*, *tch*, *ſch*, *ts* ou *tz*; le mot *czar* ſe prononce *tzaar*: ils prononcent les cinq voyelles de la même manière que les autres peuples: leur *u* fait *ou*. Les ruſſes ont l'*y*; l'éta des grecs, qu'ils prononcent de même qu'eux, c'eſt l'*E* bélant ou *ai*: l'*V* conſonne, ainſi que le double *W* au commencement d'un mot, ſe prononce comme en françois; mais à la fin d'un mot il ſe prononce toujours comme un *F*; *czernishew* ſe prononce *tchernichef*: *vaſili oſtrow* fait *vazili oſtrof*. La langue ruſſe fait uſage du χ des grecs; il ſe prononce avec une aſpiration gutturale, & fait l'effet du *ch* des allemands; le *G* demande une aſpiration moins ſenſible. Les ruſſes font uſage du lambda ou λ des grecs, qui fait l'effet des deux *LL* mouillées. Le ſon de l'*N*, lorſqu'elle précède *ia* ou *ie*, ſe prononce comme *gn* en françois dans le mot *ſoigner*. Chez les ruſſes, le *C* fait toujours *S*, & ne ſe confond jamais avec le *K*, comme dans les autres langues. Ils ont une lettre qui répond au *phi* ou φ des grecs, & qui ſe prononce de même. Le *Z* des ruſſes ſe prononce comme l'*j* conſonne en françois dans le mot *jamais*; *zemla* fait *jemla*.

Telles ſont en abrégé les principales différences qui ſe trouvent dans la *Prononciation* de la plupart des langues qui ſe parlent en Europe. Un grand nombre de volumes ſuffiroit à peine, ſi l'on vouloit entrer dans les détails de tous les mots de chaque langue; il n'y a qu'un long uſage & l'habitude qui puiſſent apprendre les irrégularités & les exceptions que la *Prononciation* rencontre chez les différents peuples. On finira donc par obſerver qu'il n'y a point de langue en Europe qui prononce moins comme elle écrit, que la langue françoiſe: vérité dont on ſera forcé de convenir, pour peu que l'on y faſſe attention. (*Le baron D'HOLBAC.*)

(N.) PROODIQUE, adj. Vers *proodique*. Dans la Poéſie ancienne, on déſignoit ainſi un grand vers ou pluſieurs grands vers, par raport à un plus petit qui les ſuivoit & terminoit la ſtrophe ou le couplet. Ainſi, dans un diſtique compoſé d'un hexamètre & d'un pentamètre, le vers hexamètre eſt le *proodique*, & le pentamètre eſt l'épode: dans les vers ſaphiques, les trois premiers vers de chaque ſtrophe ſont *proodiques*, & le vers adonique qui les ſuit eſt l'épode. *Voyez* ÉPODE.

Proodique vient des mots grecs πρὸ, *ante*, & ᾠδὴ, *cantus*, & ſignifie, par conſéquent, *qui ſe chante auparavant*. Le mot *Epode* a une origine pareille & un ſens analogue; ἐπὶ, *poſt*, & ᾠδὴ, *cantus*; ce qui ſe dit du vers *qui doit être chanté à la fin*. (*M. BEAUZÉE.*)

PROPOSITION, ſ. f. *Grammaire*. Du Marſais (au *mot* CONSTRUCTION) a traité ſi amplement ce qui concerne la *Propoſition*, entendue grammaticalement, qu'il n'y auroit plus qu'à renvoyer à cet article, qu'il faut conſulter en effet, ſi je n'avois à

faire quelques obſervations, que je crois néceſſaires, ſur cet objet.

Notre grammairien philoſophe dit que la *Propoſition* eſt un aſſemblage de mots qui, par le concours des différents raports qu'ils ont entre eux, énoncent un jugement ou quelque conſidération particulière de l'eſprit, qui regarde un objet comme tel: il me ſemble qu'il y a quelque inexactitude dans cette définition.

Le ſeul mot latin *moriemur*, par exemple, eſt une *Propoſition* entière, & rien n'y eſt ſouſentendu; la terminaiſon indique que le ſujet eſt la première perſonne du pluriel; & dès qu'il eſt déterminé par là, on ne doit pas le ſuppléer par *nos*, parce que ce ſeroit tomber dans la périſſologie, ou du moins introduire le pléonaſme: or la conſtruction analytique, loin de l'introduire, a pour objet de le ſupprimer, ou du moins d'en faire remarquer la rédondance par raport à l'intégrité grammaticale de la *Propoſition*. Si donc *moriemur* eſt une *Propoſition* pleine, on ne doit point dire que la *Propoſition* eſt une aſſemblage de mots.

L'auteur ajoûte qu'elle énonce un jugement ou quelque conſidération particulière de l'eſprit, qui regarde un objet comme tel: il prétend par là indiquer deux ſortes de *Propoſitions*; les unes directes, qui énoncent un jugement; les autres indirectes, qu'il nomme ſimplement *énonciatives*, & qui n'entrent, dit-il, dans le diſcours que pour y énoncer certaines vûes de l'eſprit. Tout cela, ſi je ne me trompe, eſt véritablement *quid unum & idem*; en voici la preuve.

Nous parlons pour tranſmettre aux autres hommes nos connoiſſances; & nos connoiſſances ne ſont autre choſe que la perception de l'exiſtence intellectuelle des êtres, ſous telle ou telle relation à telle ou telle modification. Si un être a véritablement en ſoi la relation ſous laquelle il exiſte dans notre eſprit, nous en avons une connoiſſance vraie: s'il n'a pas en ſoi la relation ſous laquelle il exiſte dans notre eſprit, la connoiſſance que nous en avons eſt fauſſe: mais vraie ou fauſſe, cette connoiſſance eſt un jugement, & l'expreſſion de ce jugement eſt une *Propoſition*. « Il n'y a » autre choſe dans un jugement, dit s'Graveſande (*Introd. à la Philoſ. liv. II, chap.* 7, *n°.* 401), » qu'une perception »: & il venoit de dire (*n°.*400), que la perception de la relation qu'il y a entre deux idées, s'appelle *jugement*. « Pour qu'un » jugement ait lieu, dit-il encore, deux idées » doivent être préſentes à notre âme .... dès » que les idées ſont préſentes, le jugement ſuit ». Je ne différe de ce philoſophe que par l'expreſſion: il dit deux idées, & je détermine, moi, l'idée d'un ſujet & celle d'un attribut; c'eſt un peu plus de préciſion: il dit que les deux idées doivent être préſentes à notre ame, & moi, je dis que le ſujet exiſte dans notre eſprit ſous une relation à quelque modification: on verra ailleurs pourquoi j'aime mieux dire *exiſtence intellectuelle*, que *préſence dans notre âme*. (*Voyez* VERBE); il ſuffit ici que l'on ſente que ces expreſſions rentrent dans le même ſens. Quant au fonds de la doctrine qui nous eſt commune, c'eſt celle des meilleurs logiciens ou métaphyſiciens; & ſi on lit avec l'attention convenable les deux premiers chapitres du premier livre de la *Recherche de la vérité*, & le troiſième chapitre de la ſeconde partie de l'*Art de penſer*, on n'y trouvera pas autre choſe.

Cela étant, je le demande, quelle différence y a-t-il entre un jugement qui eſt la perception de l'exiſtence intellectuelle d'un ſujet ſous telle relation à telle manière d'être, & ce que du Marſais appelle *une conſidération particulière de l'eſprit*, qui regarde un objet comme tel? L'eſprit ne peut regarder cet objet comme tel, qu'autant qu'il en aperçoit en ſoi-même l'exiſtence ſous telle manière d'être; car ce n'eſt que par là qu'un objet eſt tel. Ainſi, il faut convenir qu'il n'y a en effet qu'un jugement qui puiſſe être le type ou l'objet d'une *Propoſition*; & je conclus qu'il faut dire qu'*une* Propoſition *eſt l'expreſſion totale d'un jugement*.

Que pluſieurs mots ſoient réunis pour cela, ou qu'un ſeul, au moyen des idées acceſſoires que l'uſage y aura attachées, ſuffiſe pour cette fin; l'expreſſion eſt totale, dès qu'elle énonce l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous telle relation à telle ou telle modification. De même encore, que le jugement énoncé ſoit celui que l'on ſe propoſe directement de faire connoître, ou qu'il ſoit ſubordonné d'une manière quelconque à celui que l'on enviſage principalement; c'eſt toujours un jugement, dès qu'il énonce l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous telle relation à telle modification; & l'expreſſion totale, ſoit du jugement direct, ſoit du jugement indirect & ſubordonné, eſt également une *Propoſition*.

Je réduis à deux chefs les obſervations que la Grammaire eſt chargée de faire ſur cet objet, qui ſont la matière & la forme de la *Propoſition*.

I. La matière grammaticale de la *Propoſition*, c'eſt la totalité des parties intégrantes dont elle peut être compoſée, & que l'analyſe réduit à deux, ſavoir le Sujet & l'Attribut.

Le ſujet eſt la partie de la *Propoſition* qui exprime l'être dont l'eſprit aperçoit l'exiſtence ſous telle ou telle relation à quelque modification ou manière d'être.

L'Attribut eſt la partie de la *Propoſition* qui exprime l'exiſtence intellectuelle du ſujet ſous cette relation à quelque manière d'être.

Ainſi, quand on dit *Dieu eſt juſte*, c'eſt une *Propoſition* qui renferme un Sujet, *Dieu*, & un Attribut, *eſt juſte*. *Dieu* exprime l'être dont l'eſprit aperçoit l'exiſtence ſous la relation de convenance

Digitized by Google

avec la juſtice ; *eſt juſte* en exprime l'exiſtence ſous cette relation ; *eſt*, en particulier, exprime l'exiſtence du Sujet ; *juſte* en exprime le rapport de convenance à la juſtice. Si la relation du Sujet à la maniere d'être eſt de diſconvenance, on met avant le verbe une négation, pour indiquer le contraire de la convenance, *Deus* NON *eſt mendax*.

L'Attribut contient eſſenciellement le verbe, dit du Marſais, *parce que le verbe eſt dit du Sujet.* « Si » l'Attribut contient eſſenciellement le verbe, il s'enſuit, dit l'abbé Fromant (*Suppl. aux chap.* 13 *&* 14 *de la II partie de la Gram. génér.*) « que » le verbe n'eſt pas une ſimple liaiſon ou copule : » comme la plupart des logiciens le prétendent ; il » s'enſuit qu'il n'y a point de mot qui ſoit réduit à » ce ſeul uſage. Ainſi, quand on dit *Dieu eſt* » *tout-puiſſant* ; ce n'eſt pas la toute-puiſſance » ſeule que l'on reconnoît en Dieu, c'eſt l'exiſ- » tence avec la toute-puiſſance : le verbe eſt donc » le ſigne de l'exiſtence réelle ou imaginée du » ſujet de la *Propoſition* auquel il lie cette exiſ- » tence & tout le reſte ». Il n'étoit pas poſſible de mieux développer les conſéquences du principe de du Marſais, & je ne ſais même ſi ce philoſophe les avoit bien enviſagés ; car partout où il parle du verbe, il ſemble en faire principalement conſiſter la nature dans l'expreſſion d'une action. (*Voyez* ACCIDENT, ACTIF, CONJUGAISON.) Il eſt vrai que l'abbé Fromant tourne ces conſéquences en objection, qu'il croit que le verbe ſubſtantif ne ſignifie que l'affirmation, & que la définition que MM. de Port-Royal donnent du verbe eſt très-juſte. « Car, dit-il, quand je dis » *Dieu eſt tout-puiſſant*, c'eſt la toute-puiſſance « ſeule quel je reconnois, que j'affirme en Dieu » pour le moment préſent : il ne s'agit point de » l'exiſtence, elle eſt ſuppoſée & reconnue ; le » verbe *eſt* ne ſignifie que la ſimple affirmation » de l'Attribut *tout-puiſſant*, qu'il lie avec le » Sujet *Dieu* ». Ce qui trompe ici le ſavant Principal de Vernon, c'eſt l'idée de l'exiſtence : il n'eſt pas queſtion de l'exiſtence réelle du ſujet, mais de ſon exiſtence intellectuelle, de ſon exiſtence dans l'eſprit de celui qui parle, laquelle eſt toujours l'objet d'une *Propoſition*, & que je ferai voir être le caractère eſſenciel du verbe. (*Voyez* VERBE.) Ainſi, loin d'abandonner le principe de du Marſais, à cauſe des conſéquences qui en ſortent, je les regarde comme une confirmation du principe, vu qu'elles tiennent d'ailleurs à ce qu'une analyſe rigoureuſe nous apprend de la nature du verbe. Diſons donc avec notre grammairien-philoſophe, que l'Attribut commence toujours par le verbe.

Le Sujet & l'Attribut peuvent être, 1°. ſimples ou compoſés, 2°. incomplexes ou complexes.

1°. Le ſujet eſt *ſimple*, quand il préſente à l'eſprit un être déterminé par une idée unique. Tels ſont les ſujets des *Propoſitions* ſuivantes : *Dieu eſt éternel ; les hommes ſont mortels ; la gloire qui vient de la vertu a un eclat immortel ; les preuves dont on appuie la vérité de la religion chrétienne ſont invincibles ; craindre Dieu eſt le commencement de la ſageſſe*. En effet, *Dieu* exprime un Sujet déterminé par l'idée unique de la nature individuelle de l'Être ſuprême ; *les hommes*, un ſujet determiné par la ſeule idée de la nature ſpécifique commune à tous les individus de cette eſpèce ; *la gloire qui vient de la vertu*, un Sujet déterminé par l'idée unique de la nature générale de la *gloire* reſtreinte par l'idée de la vertu enviſagée comme un fondement particulier ; *les preuves dont on appuie les vérités de la Religion chrétienne*, autre Sujet déterminé par l'idée unique de la nature commune des *preuves* reſtreinte par l'idée de l'application à *la vérité de la religion chrétienne ;* enfin ces mots, *craindre Dieu*, préſentent encore à l'eſprit un Sujet déterminé par l'idée unique d'une crainte actuelle reſtreinte par l'idée d'un objet particulier, qui eſt *Dieu*.

Le Sujet au contraire eſt *compoſé*, quand il comprend pluſieurs Sujets déterminés par des idées différentes. Ainſi, quand on dit, *La foi, l'eſpérance, & la charité ſont trois vertus théologales*, le Sujet total eſt compoſé, parce qu'il comprend trois Sujets déterminés, chacun par l'idée caractériſtique de ſa nature propre & individuelle. Voici une autre *Propoſition*, dont le Sujet total eſt pareillement compoſé en apparence, quoiqu'au fonds il ſoit ſimple : *Croire à l'Evangile & vivre en païen, eſt une extravagance inconcevable ;* il ſemble que *croire à l'Evangile* ſoit un premier Sujet partiel, & que *vivre en païen* en ſoit un ſecond : mais l'Attribut ne peut pas convenir ſéparément à chacun de ces deux prétendus Sujets, puiſqu'on ne peut pas dire que *croire à l'Evangile eſt une extravagance inconcevable ;* ainſi, il faut convenir que le véritable Sujet eſt l'idée unique de la réunion de ces deux idées particulières, & par conſéquent que c'eſt un Sujet ſimple.

Ce que j'appelle ici *Sujet compoſé*, du Marſais le nomme *Sujet multiple ;* & c'eſt, dit-il, lorſque, pour abréger, on donne un Attribut commun à pluſieurs objets différents.

Malgré l'exactitude ordinaire de ce ſavant grammairien, j'oſe dire que l'aſſertion dont il s'agit eſt une définition fauſſe ou du moins haſardée, puiſqu'elle peut faire prendre pour Sujet multiple ou compoſé un Sujet réellement ſimple. Quand on dit, par exemple, *Les hommes ſont mortels*, on donne, pour abréger, l'Attribut commun *ſont mortels*, à pluſieurs objets différents ; & c'eſt au lieu de dire *Pierre eſt mortel, Jâques eſt mortel, Jean eſt mortel*, &c : on pourroit donc conclure de la définition de du Marſais, que le Sujet *les hommes* eſt multiple ou compoſé, quoiqu'il ſoit ſimple & avoué ſimple par cet auteur : *Un Sujet ſimple*, dit-il, *eſt énoncé en un ſeul mot ;* le ſoleil eſt leve,

Sujet ſimple au ſingulier ; les aſtres brillent, *Sujet ſimple au pluriel.*

Au reſte, cette définition n'eſt pas plus exacte que celle du Sujet multiple ou compoſé : pour s'en convaincre, il ne faut que ſe rappeler les exemples que j'ai cités des Sujets ſimples ; aucun de ceux qui ſont énoncés en pluſieurs mots n'eſt deſtiné à réunir pluſieurs objets différents ſous un Attribut, commun, comme l'exige notre grammairien. C'eſt qu'en effet la ſimplicité du Sujet dépend & doit dépendre, non de l'unité du mot qui l'exprime, mais de l'unité de l'idée qui le détermine.

L'Attribut peut être également ſimple ou compoſé.

L'Attribut eſt ſimple, quand il n'exprime qu'une ſeule manière d'être du Sujet, ſoit qu'il le faſſe en un ſeul mot, ſoit qu'il en employe pluſieurs. Ainſi, quand on dit, *Dieu eſt éternel*, *Dieu gouverne toutes les parties de l'univers* ; *un homme avare recherche avec avidité des biens dont il ignore le véritable uſage* ; *être ſage avec excès c'eſt être fou* : les Attributs de toutes ces *Propoſitions* ſont ſimples, parce que chacun n'exprime qu'une ſeule manière d'être du Sujet : *eſt éternel*, *gouverne toutes les parties de l'univers*, ſont deux Attributs qui expriment chacun une manière d'être de Dieu, l'un dans le premier exemple, l'autre dans le ſecond ; *recherche avec avidité des biens dont il ignore le véritable uſage*, c'eſt une manière d'être d'un homme avare ; *être fou*, c'eſt une manière d'être de ce que l'on appelle *être ſage avec excès.*

L'Attribut eſt compoſé, quand il exprime pluſieurs manières d'être du Sujet. Ainſi, quand on dit, *Dieu eſt juſte & tout-puiſſant*, l'Attribut total eſt compoſé, parce qu'il comprend deux manières d'être de Dieu, la juſtice & la toute-puiſſance.

Les *Propoſitions* ſont pareillement ſimples ou compoſées, ſelon la nature de leur ſujet & de leur attribut.

Une *Propoſition* ſimple eſt celle dont le ſujet & l'attribut ſont également ſimples, c'eſt à dire, également déterminés par une ſeule idée totale. Exemples : *La ſageſſe eſt précieuſe* ; *la puiſſance légiſlative eſt le premier droit de la ſouveraineté* ; *la conſidération qu'on accorde à la vertu eſt préférable à celle qu'on rend à la naiſſance.*

Une *Propoſition* compoſée eſt celle dont le ſujet ou l'attribut ou même ces deux parties ſont compoſées, c'eſt à dire, déterminées par différentes idées totales.

Une *Propoſition* compoſée par le ſujet peut ſe décompoſer en autant de *Propoſitions* ſimples qu'il y a d'idées partielles dans le ſujet compoſé ; & elles auront toutes le même attribut & des ſujets différents. *L'Écriture & la Tradition ſont les appuis de la ſaine Théologie* : il y a ici deux ſujets, *l'Écriture & la Tradition* ; de là les deux *Propoſitions* ſimples ſous le même attribut : 1°. *l'Écriture eſt un appui de la ſaine Théologie* ; 2°. *la Tradition eſt un appui de la ſaine Théologie.*

Une *Propoſition* compoſée par l'attribut peut ſe décompoſer en autant de *Propoſitions* ſimples qu'il y a d'idées partielles dans l'attribut compoſé ; & elles auront toutes le même ſujet & des attributs différents. *La plupart des hommes ſont aveugles & injuſtes* : il y a ici deux attributs, *ſont aveugles* & *ſont injuſtes* ; de là les deux *Propoſitions* ſimples avec le même ſujet : 1°. *la plupart des hommes ſont aveugles* ; 2°. *la plupart des hommes ſont injuſtes.* La décompoſition eſt preſque ſenſible dans cette belle ſtrophe d'Horace (II. *Od.* vij.)

Auream quiſquis mediocritatem
Diligit, tutus caret obſoleti
Sordibus tecti, caret invidendâ
Sobrius aulâ.

Une *Propoſition* compoſée par le ſujet & par l'attribut peut ſe décompoſer, 1°. en autant de *Propoſitions*, ayant le même attribut compoſé qu'il y a d'idées partielles dans le ſujet : 2°. chacune de ces *Propoſitions* élémentaires peut ſe décompoſer encore en autant de *Propoſitions* ſimples qu'il y a d'idées partielles dans l'attribut compoſé : en ſorte que chacune des idées partielles du ſujet compoſé pouvant être comparée avec chacune des idées partielles de l'attribut compoſé, & chaque comparaiſon donnant une *Propoſition* ſimple, le nombre des *Propoſitions* ſimples qui ſortiront de celle qui eſt compoſée par le ſujet & par l'attribut, eſt égal au nombre des idées partielles du ſujet compoſé, multiplié par le nombre des idées partielles de l'attribut compoſé. *Les ſavants & les ignorants ſont ſujets à ſe tromper*, *prompts à ſe décider*, *& lents à ſe rétracter* : il y a ici deux ſujets ſimples, 1°. *les ſavants*, 2°. les *ignorants* ; & trois attributs ſimples, 1°. *ſont ſujets à ſe tromper*, 2°. *ſont prompts à ſe décider*, 3°. *ſont lents à ſe rétracter* ; il en ſortira donc deux fois trois, ou ſix *Propoſitions* ſimples : en les comparant entre elles par le ſujet, trois auront pour ſujet commun l'un des deux ſujets élémentaires, & partageront entre elles les trois attributs ; trois autres auront pour ſujet commun l'autre ſujet élémentaire, & partageront de même les trois attributs : ſi on les compare par l'attribut, deux auront pour attribut commun le premier attribut élémentaire, deux autres auront le ſecond attribut, les deux dernières le dernier attribut ; & les deux qui auront un attribut commun, partageront entre elles les deux ſujets.

1°. *Les ſavants ſont ſujets à ſe tromper.*
2°. *Les ſavants ſont prompts à ſe décider.*
3°. *Les ſavants ſont lents à ſe rétracter.*
4°. *Les ignorants ſont ſujets à ſe tromper.*
5°. *Les ignorants ſont prompts à ſe décider.*
6°. *Les ignorants ſont lents à ſe rétracter.*

Juſqu'ici je n'ai donné d'exemples de *Propoſitions* compoſées que de celles que les logiciens

Digitized by Google

appellent *copulatives*, parce que les parties compoſantes y ſont liées par une conjonction copulative; mais je n'ai pas prétendu donner l'excluſion aux autres eſpèces, dont les parties compoſantes ſont liées par toute autre conjonction : je crois ſeulement que les diſtinctions obſervées en Logique ſont inutiles à la Grammaire qui ne doit remarquer que ce qui eſt néceſſaire à la compoſition des *Propoſitions*, & qui n'eſt nullement chargée d'en diſcuter la vérité.

2°. Le Sujet eſt *incomplexe*, quand il n'eſt exprimé que par un nom, un pronom, ou un infinitif, qui ſont les ſeules eſpèces de mots qui puiſſent préſenter à l'eſprit un ſujet déterminé. Tels ſont les Sujets des *Propoſitions* ſuivantes : *Dieu eſt éternel; les hommes ſont mortels; nous naiſſons pour mourir; dormir eſt un temps perdu.*

Il y a apparence que du Marſais confondoit le Sujet incomplexe avec le ſimple, quand il donnoit de celui-ci une définition qui ne peut convenir qu'à lui ſeul. En effet, il définit de ſuite le Sujet ſimple, le Sujet multiple, que j'appelle *compoſé*, & le Sujet complexe, ſans en oppoſer aucun à celui qu'il nomme *complexe*. Il y a cependant une très-grande différence entre le ſujet ſimple & l'incomplexe : le Sujet ſimple doit être déterminé par une idée unique, voilà ſon eſſence; mais il peut être ou n'être pas incomplexe, parce que ſon eſſence eſt indépendante de l'expreſſion, & que l'idée unique qui le détermine peut être ou n'être pas conſidérée comme le réſultat de pluſieurs idées ſubordonnées, ce qui donne indifféremment un ou pluſieurs mots : au contraire l'eſſence du Sujet incomplexe tient tout à fait à l'expreſſion, puiſqu'il ne doit être exprimé que par un mot.

Le Sujet eſt *complexe*, quand le nom, le pronom, ou l'infinitif eſt accompagné de quelque addition qui en eſt un complément explicatif ou déterminatif. Tels ſont les ſujets des *Propoſitions* ſuivantes : *Les livres utiles ſont en petit nombre; les principes de la Morale méritent attention; vous qui connoiſſez ma conduite jugez-moi; craindre Dieu eſt le commencement de la ſageſſe* : où l'on voit le nom *livres* modifié par l'addition de l'adjectif *utiles*, qui en reſtreint l'étendue; le nom *principes* modifié par l'addition de ces mots *de la Morale*, qui en eſt un complément déterminatif; le pronom *vous* modifié par l'addition de la *Propoſition* incidente *qui connoiſſez ma conduite*, laquelle en eſt explicative; & l'infinitif *craindre* déterminé par l'addition du complément objectif *Dieu*.

On voit, par la notion que je donne ici du Sujet complexe, que ce n'eſt pas ſeulement une *Propoſition* incidente qui le rend tel, mais toute addition qui en dévelope le ſens ou qui le détermine par quelque idée particulière qu'elle y ajoûte. Le mot principal auquel eſt faite l'addition, eſt le Sujet grammatical de la *Propoſition*, parce que c'eſt celui qui ſeul eſt ſoumis en qualité de Sujet aux loix de la Syntaxe de chaque langue; ce même mot, avec l'addition qui le rend complexe, eſt le ſujet logique de la *Propoſition*, parce que c'eſt l'expreſſion totale de l'idée déterminée dont l'eſprit apperçoit l'exiſtence intellectuelle ſous telle ou telle relation à tel Attribut.

L'Attribut peut être également incomplexe ou complexe.

L'Attribut eſt incomplexe, quand la relation du Sujet à la manière d'être dont il s'agit y eſt exprimée en un ſeul mot, ſoit que ce mot exprime en même temps l'exiſtence intellectuelle du Sujet, ſoit que cette exiſtence ſe trouve énoncée ſéparément. Ainſi, quand on dit, *Je lis, je ſuis attentif*, les Attributs de ces deux *Propoſitions* ſont incomplexes, parce que dans chacun on exprime en un ſeul mot la relation du Sujet à la manière d'être qui lui eſt attribuée; *lis* énonce tout à la fois cette relation & l'exiſtence du ſujet, & il équivaut à *ſuis liſant*; *attentif* n'énonce que la relation de convenance du ſujet à l'Attribut.

L'Attribut eſt complexe, quand le mot principalement déſtiné à énoncer la relation du Sujet à la manière d'être qu'on lui attribue, eſt accompagné d'autres mots qui en modifient la ſignification. Ainſi, quand on dit, *Je lis avec ſoin les meilleurs grammairiens, & je ſuis attentif à leurs procédés*; les Attributs de ces deux *Propoſitions* ſont complexes, parce que dans chacun le mot principal eſt accompagné d'autres mots qui en modifient la ſignification. *Lis*, dans le premier exemple, eſt ſuivi de ces mots, *avec ſoin*, qui préſentent l'action de lire comme modifiée par un caractère particulier; & enſuite de ceux-ci, *les meilleurs grammairiens*, qui déterminent la même action de lire par l'application de cette action à un objet ſpécial. *Attentif*, dans le ſecond exemple, eſt accompagné de ces mots, *à leurs procédés*, qui reſtreignent l'idée générale d'attention par l'idée ſpéciale d'un objet déterminé.

Les *Propoſitions* ſont également incomplexes ou complexes, ſelon la forme de l'énonciation de leur ſujet & de leur attribut.

Une *Propoſition* incomplexe, eſt celle dont le ſujet & l'attribut ſont également incomplexes. Exemples : *La ſageſſe eſt précieuſe; vous parviendrez; mentir eſt une lâcheté.*

Une *Propoſition* complexe, eſt celle dont le ſujet ou l'attribut ou même ces deux parties ſont complexes. Exemples : *La puiſſance légiſlative eſt reſpectable; les preuves dont on appuie la vérité de la religion chrétienne ſont invincibles*; ces *Propoſitions* ſont complexes par le ſujet : *Dieu gouverne toutes les parties de l'univers; Céſar fut le tyran d'une république dont il devoit être le défenſeur*; ces *Propoſitions* ſont complexes par l'attribut : *la gloire qui vient de la vertu eſt plus ſolide que celle qui vient de la naiſſance; être ſage*

Digitized by Google

avec excès eſt une véritable folie ; ces *Propoſitions* ſont complexes par le ſujet & par l'attribut.

L'ordre analytique des parties eſſencielles d'une *Propoſition* complexe n'eſt pas toujours auſſi ſenſible que dans les exemples que l'on vient de voir; c'eſt alors à l'art même de l'Analyſe de le retrouver. Par exemple, *C'eſt tuer les pauvres, de ne pas ſubvenir autant qu'on le peut à leur ſubſiſtance* (*ſi non paviſti, occidiſti*) : il eſt évident que l'on attribue ici à la choſe dont on parle *que c'eſt tuer les pauvres*, & conſéquemment que *eſt tuer les pauvres* eſt l'attribut de cette *Propoſition* ; quel en eſt le ſujet ? le voici : *ce* (ſujet grammatical) *de ne pas ſubvenir autant qu'on le peut à la ſubſiſtance des pauvres* (addition qui rend le ſujet complexe en le déterminant). La conſtruction analytique eſt donc, *ce de ne pas ſubvenir autant qu'on le peut à la ſubſiſtance des pauvres eſt les tuer.*

Qand les additions faites, ſoit au ſujet, ſoit à l'attribut, ſoit à quelqu'autre terme modificatif de l'un ou de l'autre, ſont elles-mêmes des *Propoſitions* ayant leurs ſujets & leurs attributs, ſimples ou compoſés, incomplexes ou complexes ; ces *Propoſitions* partielles ſont incidentes, & celles dont elles ſont des parties immédiates ſont principales. (*Voyez* INCIDENTE). Mais quelque compoſée ou quelque complexe que puiſſe être une *Propoſition*, eût-elle l'étendue & la forme que les rhéteurs exigent pour une période, l'Analyſe la reduit enfin aux deux parties fondamentales, qui ſont le ſujet & l'attribut.

Prenons pour exemple cette belle période qui eſt à la tête de la ſeconde partie du Diſcours de l'abbé Colin, couronné par l'Académie françoiſe en 1714. *Si fermer les yeux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable ; c'eſt encore un bien plus grand renverſement de raiſon, d'être perſuadé de la vérité de cette doctrine & de vivre comme ſi on ne doutoit point qu'elle ne fût fauſſe.*

Pour parvenir à la conſtruction analytique, je ferai d'abord quelques remarques préliminaires. 1°. *Si* n'eſt point ici une conjonction hypothétique ou conditionnelle ; la *Propoſition* qu'elle commence ne doit plus être miſe en queſtion, elle a été prouvée dans la première partie dont elle eſt la concluſion & le précis : *ſi* a ici le même ſens que le mot latin *etſi*, ou notre mot françois *quoique*, qui veut dire *malgré la preuve que* (*voyez* MOT, *art. ij, n°.* 3), ou en adaptant l'interprétation aux beſoins preſents, *malgré la preuve de la vérité qui eſt.* (*Voyez*, ſur *que* rendu par *qui eſt*, *l'article* INCIDENT.) 2°. Ces deux derniers mots, *qui eſt*, commencent une *Propoſition* incidente, dont l'attribut doit être indicatif de la vérité individuelle énoncée auparavant par le nom appellatif *vérité* ; ce doit donc être cette *Propoſition* même qui l'énonce comme un jugement, *fermer les yeux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable :* & l'on voit ici qu'une *Propoſition* incidente eſt partie d'une autre qui eſt principale à ſon égard ; mais qui eſt elle-même incidente à l'égard d'une troiſieme. 3°. En réuniſſant, ſous la forme que j'ai indiquée, tout ce qui conſtitue ce premier membre de la période, on aura, *malgré la preuve de la vérité qui eſt, fermer les yeux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable :* or tout cela eſt une expreſſion adverbiale, puiſqu'il n'y a que la préposition *malgré* avec ſon complement ; l'ordre analytique demande donc que cela ſoit à la ſuite d'un nom appellatif, ou d'un adjectif, ou d'un verbe (*voyez* PRÉPOSITION) ; & & le bon ſens, qu'il eſt ſi facile de juſtifier que je ne crois pas devoir le faire ici, indique aſſez que c'eſt à la ſuite de l'adjectif *grand*, ou plus tôt de l'attribut, *eſt encore un bien plus grand renverſement de raiſon*, mis par comparaiſon au deſſus du premier, *eſt une extravagance inconcevable.* Ce complément adverbial tombe ſur le ſens comparatif de l'adjectif *plus grand.* 4°. Ce qui ſe trouve immédiatement avant le verbe principal *eſt* n'eſt que le ſujet grammatical, c'eſt à dire le mot principal dans l'expreſſion totale du ſujet dont on parle ici ; car *ce* eſt un nom d'une généralité indéfinie, lequel a beſoin d'être déterminé, ou par les circonſtances antécédentes, ou par quelque addition ſubſéquente : or il eſt déterminé ici par l'union de deux additions reſpectivement oppoſées ; 1. *d'être perſuadé de la vérité de cette doctrine*, 2. *de vivre comme ſi on ne doutoit point qu'elle ne fût fauſſe* ; & le raport du nom général *ce* à cette double addition eſt marqué par la double prépoſition *de*. Voici donc la totalité du ſujet logique : *ce d'être perſuadé de la vérité de cette doctrine & de vivre comme ſi on ne doutoit point qu'elle ne fût fauſſe.* 5°. Ma dernière obſervation ſera pour rappeler au lecteur que la grammaire n'eſt chargée que de l'expreſſion analytique de la penſée (*Voyez* INVERSION & MÉTHODE), que les embelliſſements de l'Elocution ne ſont point de ſon reſſort, & qu'elle a droit de s'en débarraſſer quand elle rend compte de ſes procédés.

Voici donc enfin l'ordre analytique de la période propoſée, réduite aux deux parties eſſencielles : *Ce d'être perſuadé de la vérité de la doctrine chrétienne & de vivre comme ſi on ne doutoit pas qu'elle ne fût fauſſe* (ſujet logique), *eſt encore un bien plus grand renverſement de raiſon, malgré la preuve de la vérité qui eſt, fermer les yeux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance inconcevable* (attribut logique) ; ou bien ſans changer le *ſi*, mais ſe ſouvenant néanmoins qu'il a la ſignification que l'on vient de voir ; *Ce d'être perſuadé de la vérité de la doctrine chrétienne & de vivre comme ſi on ne doutoit pas qu'elle ne fût fauſſe, eſt encore*

Digitized by Google

un bien plus grand renverſement de raiſon, ſi fermer les ieux aux preuves éclatantes du chriſtianiſme eſt une extravagance ineoncevable.

Il me ſemble que, relativement à la matière de la *Propoſition*, la Grammaire peut ſe paſſer d'en conſidérer d'autres eſpèces. Ello doit connoître les termes & les *Propoſitions* compoſées, parce que la Syntaxe influe ſur les inflexions numériques des mots, & que l'uſage des conjonctions eſt peut-être inexplicable ſans cette clef. (*voyez* MOT, *loc. cit.*) : elle doit connoître les termes & les *Propoſitions* complexes, parce qu'elle doit indiquer & caractériſer la relation des *Propoſitions* incidentes, & fixer la conſtruction des parties logiques & grammaticales, qui ne peuvent ſans cela être diſcernées. Mais que pourroit gagner la Grammaire à conſidérer les *Propoſitions* modales, les conditionnelles, les cauſales, les relatives, les diſcrétives, les excluſives, les exceptives, les comparatives, les ineeptives, les déſitives ? Si ces différents aſpects peuvent fournir à la Logique des moyens de diſcuter la vérité du fonds, à la bonne heure ; ils ne peuvent être d'aucune utilité dans la Grammaire, & elle y doit renoncer.

II. La forme grammaticale de la *Propoſition* conſiſte dans les inflexions particulières & dans l'arrangement reſpectif des différentes parties dont elle eſt compoſée (*Voyez* ſur cela l'*art.* GRAMMAIRE, §. 2, *de l'Orthologie*, *n°.* 2). Il eſt inutile de répéter ici ce qui en a été dit ailleurs ; & il ne faut plus que remarquer les différentes eſpèces de *Propoſitions* que le grammairien doit diſtinguer par raport à la forme. On peut enviſager eette forme ſous trois principaux aſpects : 1°. par raport à la totalité des parties principales & ſubalternes qui doivent entrer dans la compoſition analytique de la *Propoſition* ; 2°. par raport à l'ordre ſucceſſif que l'Analyſe aſſigne à chacuno de ces parties ; 3°. par raport au ſens particulier qui peut dépendre de telle ou teile diſpoſition.

1°. Par raport à la totalité des parties principales & ſubalternes qui doivent entrer dans la compoſition analytique de la *Propoſition*, elle peut être pleine ou elliptique.

Une *Propoſition* eſt *pleine*, lorſqu'elle comprend explicitement tous les mots néceſſaires à l'expreſſion analytique de la penſée.

Une *Propoſition* eſt *elliptique*, lorſqu'elle ne renferme pas tous les mots néceſſaires à l'expreſſion analytique de la penſée.

Il faut pourtant obſerver que, comme l'un & l'autre de ces accidents tnmbent moins ſur les choſes que ſur la manière de les dire, on dit plus tôt que la phraſe eſt pleine ou elliptique, qu'on ne le dit de la *Propoſition*. Au reſte, quoique l'on diſe communément que notre langue n'eſt guère elliptique, il eſt pourtant certain que, quand on en veut ſuumettre les phraſes à l'examen analytique, on eſt ſurpris de voir que l'uſage y en introduit beaucoup plus d'elliptiques que de pleines. J'ai prouvé que la plupart de nos phraſes interrogatives ſont elliptiques, puiſque les mots qui exprimeroient directement l'interrogation y ſont ſouſentendus. (*Voyez* INTERROGATIF). Il eſt aiſé de recueillir de ce que j'ai dit (*article* MOT, §. 2, *n°.* 3) de la nature des conjonctions, que l'uſage de cette ſorte de mot amène aſſez naturellement des vides dans la plénitude analytique. Du Marſais, au mot *Elliptique*, a très-bien fait ſentir que l'ellipſe eſt très-fréquente & très-naturelle dans les reponſes faites ſur le champ à des interrogations. Il y a mille autres occaſions où une plénitude ſcrupuleuſe ſeroit languir l'Elocution ; & l'uſage autoriſe alors, dans toutes les langues, l'ellipſe de tout ce qui peut aiſément ſe deviner, d'après ce qui eſt poſitivement exprimé : par exemple, dans les *Propoſitions* compoſées par le ſujet, il eſt inutile de répéter l'attribut autant de fois qu'il y a de ſujets diſtincts ; dans celles qui ſont compoſées par l'attribut, il n'eſt pas moins ſuperflu de répéter le ſujet pour chaque attribut different ; &c. Partout on ſe contenteroit d'un mot pour exprimer une penſée, ſi un mot pouvoit ſuffire ; mais du moins l'uſage tend partout à ſupprimer tout ce dont il peut autoriſer la ſuppreſſion ſans nuire à la clarté de l'énonciation, qui eſt la qualité de tout langage la plus néceſſaire & la plus indiſpenſable.

2°. Par raport à l'ordre ſucceſſif que l'Analyſe aſſigne à chacune des parties de la *Propoſition*, la phraſe eſt directe, ou inverſe, ou hyperbatique.

La phraſe eſt *directe*, lorſque tous les mots en ſont diſpoſés ſelon l'ordre & la nature des raports ſucceſſifs qui fondent leur liaiſon : *Omnes ſunt admirati conſtantiam Catonis.*

La phraſe eſt *inverſe*, lorſque l'ordre des raports ſucceſſifs qui fondent la liaiſon des mots eſt ſuivi, mais dans un ſens contraire, ſans interruption dans les liaiſons des mots conſécutifs : *Catonis conſtantiam admirati ſunt omnes.*

Enfin la phraſe eſt *hyperbatique*, lorſque l'ordre des raports ſucceſſifs & la liaiſon naturelle des mots conſécutifs ſont également interrompus : *Catonis conſtantiam omnes admirati ſunt.*

Il faut obſerver, entre les idées partielles d'une penſée, liaiſon & relation. La liaiſon exige que les corrélatifs immédiats ſoient immédiatement l'un auprès de l'autre ; mais de quelque manière qu'on les diſpoſe, l'image de la liaiſon ſubſiſte. *Auguſtus vicit* ou *vicit Auguſtus* ; *vicit Antonium* ou *Antonium vicit* ; & par conſéquent *Auguſtus vicit Antonium*, ou *Antonium vicit Auguſtus* ; les liaiſons ſont toujours également obſervées. Mais les liaiſons ſuppoſent des relations, & les relations ſuppoſent une ſucceſſion dans leurs termes ; la priorité eſt propre à l'un, la poſtériorité eſt

eſſencielle à l'autre : voilà un ordre que l'on peut enviſager, ou en allant du premier terme au ſecond, ou en allant du ſecond au premier ; la première conſidération eſt directe, la ſeconde eſt inverſe : *Auguſtus vicit, vicit Antonium*, & par conſéquent, *Auguſtus vicit Antonium*, c'eſt l'ordre direct ; *Antonium vicit, vicit Auguſtus*, & conſéquemment *Antonium vicit Auguſtus*, c'eſt l'ordre inverſe : l'un & l'autre conſervent l'image des liaiſons naturelles, mais il n'y a que le premier qui ſoit auſſi l'ordre naturel des raports ; il eſt renverſé dans le ſecond. Enfin la diſpoſition des mots d'une phraſe peut être telle qu'elle n'exprime plus ni les liaiſons des idées, ni l'ordre qui réſulte de leurs raports ; ce qui arrive quand on jette entre deux corrélatifs quelque mot étranger au raport qui les unit : il n'y a plus alors ni conſtruction directe ni inverſion ; c'eſt l'Hyperbate : *Antonium Auguſtus vicit* (*Voyez* INVERSION, HYPERBATE). Il y a des langues où l'uſage autoriſe également ces trois ſortes de phraſes ; ce ſont des raiſons de goût qui en ont déterminé le choix dans les bons écrivains ; & c'eſt en cherchant à démêler ces raiſons fines que l'on aprendra à lire : choſe beaucoup plus rare que l'amour-propre ne permet de le croire.

3°. Enfin, par raport au ſens particulier qui peut dépendre de la diſpoſition des parties de la *Propoſition*, elle peut être ou ſimplement expoſitive ou interrogative.

La *Propoſition* eſt ſimplement *expoſitive*, quand elle eſt l'expreſſion propre du jugement actuel de celui qui le prononce : *Dieu a créé le ciel & la terre : Dieu ne veut point la mort du pécheur.*

La *Propoſition* eſt *interrogative*, quand elle eſt l'expreſſion d'un jugement ſur lequel eſt incertain celui qui la prononce, ſoit qu'il doute ſur le ſujet ou ſur l'attribut, ſoit qu'il ſoit incertain ſur la nature de la relation du ſujet à l'attribut : *Qui a créé le ciel & la terre ?* interrogation ſur le ſujet : *Quelle eſt la doctrine de l'Egliſe ſur le culte des Saints ?* interrogation ſur l'attribut : *Dieu veut-il la mort du pécheur ?* interrogation ſur la relation du ſujet à l'attribut.

Tout ce qu'enſeigne la Grammaire eſt finalement relatif à la *Propoſition* expoſitive, dont elle enviſage ſurtout la compoſition : s'il y a quelques remarques particulières ſur la *Propoſition* interrogative, j'en ai fait le détail en ſon lieu. *Voyez* INTERROGATIF. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROPRE, adj. Ce terme, dans l'uſage ordinaire, a deux ſens différens : par le premier, il marque aptitude ; par le ſecond, apartenance.

Quand *Propre* marque aptitude, il régit ſon complément au moyen de la prépoſition *à* ou de la prépoſition *pour* : ainſi, l'on dit, *Un homme* propre *à la guerre* ou *pour la guerre*, *Une herbe* propre *à guérir* ou *pour guérir les plaies*. Si toutefois le complément étoit un infinitif actif pris dans le ſens paſſif, on ne pourroit alors faire uſage que de la prépoſition *à*, & jamais de *pour* ; on dit donc, *Des fruits* propres *à confire* & non *pour confire*, c'eſt à dire, *à être confits* : l'adjectif *Propre* ſe conſtruit alors comme tous les autres adjectifs en pareil cas ; car on dit de même, *bon à manger*, *beau à voir*, *utile à ſavoir*, *fou à lier*, *des fruits prêts à cueillir*, &c.

Quand *Propre* marque apartenance, le P. Bouhours, de qui j'ai emprunté ce qui précède (*Rem. nouv.* tom. 1, pag. 450), ſoutient qu'il prend encore *à* après ſoi, & ajoûte, en exemple, qu'en parlant des femmes on dit, *La pudeur eſt une vertu* propre *à leur ſexe*. Il me ſemble que cette phraſe voudroit dire que c'*eſt une vertu convenable à leur ſexe*, ce qui marque aptitude ; mais que, pour faire entendre qu'elle apartient ſpécialement à leur ſexe, il faut dire, *La pudeur eſt une vertu* propre *de leur ſexe* : la raiſon en eſt que *de leur ſexe* eſt alors complément de *vertu*, & non pas de *propre* ; & c'eſt comme ſi l'on diſoit, *La pudeur eſt une vertu de leur ſexe auquel elle apartient ſpécialement.*

Dans le langage grammatical, *Propre*, avec le ſens d'apartenance, s'emploie en pluſieurs rencontres comme terme technique.

1°. On diſtingue les Diphthongues *propres* des Diphthongues *impropres*. *Voyez* DIPHTHONGUE & IMPROPRE.

2°. On diſtingue les Noms *propres* des noms appellatifs. *Voyez* NOM & APPELLATIF.

3°. On diſtingue le Sens *propre* des Mots de leur ſens figuré *Voyez* SENS, *Gramm.* n°. I.

4°. On diſtingue les termes *propres* des Termes impropres. *Voyez* IMPROPRE.

On appelle Terme *propre*, celui qui énonce préciſément le ſens qu'on a prétendu faire entendre ; ce qui ſuppoſe, dans celui qui parle ou qui écrit, une connoiſſance réfléchie des mots dont il fait uſage, & une grande attention dans le choix qu'il en fait.

Il eſt aiſé de ſe méprendre ſur les termes *propres* d'une langue étrangère, à laquelle on n'eſt pas encore aſſez habitué : de là vint la mépriſe d'un écoſſois, qui depuis a donné en françois d'excellents ouvrages, mais qui, dans le commencement de ſa réſidence parmi nous, écrivoit à Fénélon : *Monſeigneur, vous avez pour moi des* boyaux *de père*, au lieu de dire *des entrailles.*

Dans ſa langue même, un bon écrivain ſe méprend quelquefois ſur les Termes *propres*. Corneille (*Pompée*, III, 1) dit que Céſar

Met des gardes partout & des ordres ſecrets ;

« cela eſt impropre, dit Voltaire ; on met des gardes, » & on donne des ordres ».

Boileau

Boileau lui-même, ce poète si correct, qui nous dit avec raison,

Surtout qu'en vos écrits la langue révérée
Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée ;

Boileau n'a pas toujours choisi le terme *propre*, soit qu'il n'y fît pas assez d'attention, soit que la contrainte du vers lui ait paru devoir excuser ses négligences. Dans la satire VIII (239--242), voici comme il s'exprime :

Et que sert à Cotin la raison qui lui crie,
« N'écris plus, guéris-toi d'une vaine *furie* » ;
Si tous ces vains conseils, loin de la réprimer,
Ne font qu'accroître en lui la *fureur* de rimer ?

« *Furie* n'est pas ici le terme *propre*, dit l'Académie françoise, dans des Remarques qu'elle a faites sur ce poète, » on ne dit pas avoir la *furie*, » mais la *fureur* : l'auteur l'emploie dans le second » vers suivant, parce qu'il n'avoit pas besoin de » *furie* pour la rime ».

Ce n'est pas toujours la gêne de la versification qui fait manquer le terme *propre*, puisque de bons écrivains en prose tombent quelquefois dans cette faute. Je n'en citerai qu'un exemple de M. de la Rochefoucault, qui sera plus que suffisant pour inspirer à cet égard beaucoup de circonspection à tous ceux qui se mêlent d'écrire. *L'intérêt*, dit-il, (*Réfl.* 39) *parle toutes sortes de langues & joue toutes sortes de personnages, même celui de désintéressé.* Le mot *langues* n'est pas le terme *propre* ; l'intérêt ne donne pas le don des *langues*, mais il parle ou fait parler toutes sortes de *langages*.

« L'on doit, dit la Bruyère (*Caract.* I), avoir » une diction pure & user de termes qui soient » *propres*, il est vrai : mais il faut que ces termes » si *propres* expriment des pensées nobles, vives, » solides, & qui renferment un très-beau sens. C'est » faire de la pureté & de la clarté du discours un » mauvais usage, que de les faire servir à une ma- » tière aride, infructueuse, qui est sans sel, sans » utilité, sans nouveauté. Que sert aux lecteurs de » comprendre aisément & sans peine des choses » frivoles & puériles, quelquefois fades & com- » munes, & d'être moins incertains de la pensée » d'un auteur, qu'ennuyés de son ouvrage » ?

5°. On distingue les *termes propres* & les *propres termes*. *Voyez* TERMES PROPRES, PROPRES TERMES, *syn.* (*M.* BEAUZEE.)

* PROPRIÉTÉ, s. f. Terme de Grammaire. (P) On distingue 1°. la *Propriété* des langues, 2°. la *Propriété* des mots, 3°. la *Propriété* des termes, 4°. la *Propriété* du style.

I. La *Propriété* des langues consiste dans la réunion des caractères spécifiques qui les distinguent les unes des autres, par raport aux procédés qui sont ou peuvent être communs à toutes ; par exemple, par raport aux genres, aux nombres, aux cas, à la conjugaison, à la syntaxe, à la construction, à l'usage des figures : & c'est communément de ces différences que naissent les *idiotismes*, ou manières de parler *propres* à chaque langue. *Voyez* IDIOTISME.

Par raport aux genres, il y a des langues, comme le françois, l'italien, l'espagnol, *&c*, qui en ont admis deux, le masculin & le féminin, d'autres, comme le latin, le grec, l'allemand, *&c*, ont ajouté le neutre à ces deux premiers ; l'anglois n'a admis aucun distinction de genres pour les noms ni pour les adjectifs.

Par raport aux nombres, la plupart des langues en ont deux, le singulier & le pluriel ; mais quelques-unes, comme l'hébreu, le grec, le lapon, *&c*, font quelque usage d'un troisième nombre, qui est le duel.

Les noms & les adjectifs ont quatre cas en allemand, cinq en grec, six en latin, dix en arménien, treize dans la langue lapone ; ils en ont dans le basque autant qu'on y a reconnu de rapports dont les noms peuvent être les termes conséquents, & l'usage des prépositions y est inconnu ; au contraire, dans nos langues modernes du midi de l'Europe, on ne connoît que des prépositions & point de cas pour les noms & les adjectifs.

La langue franque, qui se parle dans les échelles du Levant, ne connoît des verbes que le prétérit de l'infinitif ; & les idées accessoires de personnes, de nombres, de tems, de modes, elle les exprime par des mots expiès qu'elle y ajoûte : les autres langues expriment ces idées accessoires par des inflexions & des terminaisons analogiques, dont le système entier forme la conjugaison ; mais par raport à cet objet même, il y a bien de la différence d'une langue à l'autre. Le péruvien admet deux premières personnes plurièles, & les autres langues n'en ont qu'une : le grec a un mode optatif, qui ne se trouve point ailleurs : le grec & le latin ont des prétérits simples différenciés par des inflexions & des terminaisons, & nos langues modernes n'ont que des prétérits composés au moyen de certains verbes auxiliaires ; l'hébreu & le lapon ont différentes manières de conjuguer le même verbe, selon la différence des sens accessoires qu'on ajoûte à la signification primitive, ce qu'on peut regarder comme autant de voix ; le grec & le latin n'ont que la voix active & la voix passive ; & nos langues modernes ne tendent le sens passif que par des circonlocutions.

Quant à la syntaxe, c'est encore la même chose, la plupart des langues font accorder l'adjectif, attribut du verbe substantif, avec le sujet de ce verbe ; l'allemand, dans ce cas, ne l'emploie que sous la forme adverbiale : presque tous les idiomes ont des adjectifs possessifs, l'hebreu, le lapon, le péruvien, expriment ces idées par des affixes qu'ils joignent aux noms. *Voyez* AFFIXE.

Tout le monde sait que l'abbé Girard a distingué les langues en deux classes, à cause de la construction : c'est déja une différence, mais j'ajoûterai que les langues transpositives diffèrent encore par les règles qu'elles suivent dans leurs inversions. Plusieurs, comme le grec & le latin, ne consultent que l'harmonie, d'autres, comme l'allemand, arrangent d'une manière ou d'une autre, selon la différence des sens.

On ne finiroit pas, si l'on vouloit détailler toutes les *Propriétés* distinctives des langues : mais on vient d'en dire assez, pour faire sentir que l'étude de l'une ne mène pas toujours de plain-pied à la connoissance de l'autre; & que la traduction de l'une en l'autre a nécessairement des difficultés inévitables, dont on ne tient peut-être pas assez de compte aux traducteurs, & auxquelles les traducteurs mêmes ne sont peut-être pas assez d'attention.

II. La *Propriété* des mots consiste dans la signification entière du mot, & comprend, avec l'idée principale, la collection de toutes les idées accessoires que l'usage y a attachées : outre ce qu'il faut en apprendre de l'usage, la connoissance des étymologies peut contribuer beaucoup à celle de cette *Propriété*. C'est surtout à ce titre que Nonius-Marcellus a intitulé son ouvrage sur les mots latins, *De* Proprietate *sermonum*.

III. La *Propriété* des termes dépend de la convenance des mots avec les objets auxquels on les applique, de manière que les objets soient rendus avec justesse & precision par les termes dont on se sert. Le livre des *Synonymes françois*, que l'abbé Girard avoit intitulé à la première édition *Justesse de la langue françoise*, est un grand & bel exemple de ce qui constitue la *Propriété* des termes, des avantages qui en résultent, & de l'attention qu'elle exige.

Cependant, dit Quintilien (*Inst. orat.* viij. 2), *In hâc* Proprietatis *specie*, *quæ nominibus ipsis cujusque rei utitur*, *nulla virtus est* ; *atque ei contrarium est vitium id quod apud nos* Improprium, *κυρον apud græcos vocatur* : & l'abbé Gédoyn rend ainsi ce passage; « Cette sorte de *Pro-* » *priété*, qui consiste à user du nom ou du mot » qui est fait pour chaque chose, n'est pas une » grande perfection; mais l'*Impropriété*, qui est » le vice opposé, ne laisse pas d'être un grand dé- » faut ».

Il est préalablement nécessaire à l'orateur de connoître & de suivre les règles de la Grammaire, *quæ nisi oratori futuro fundamenta fideliter jecerit*, *quidquid id superstruxeris corruet* (Inst. orat. *j.* 4) : mais aucune des connoissances grammaticales ne fait l'orateur; & à ce titre, il n'a pas plus de mérite de bien entendre la *Propriété* des termes, que de bien décliner ou conjuguer, *nulla virtus est*. Ce n'est pourtant pas a dire qu'il faille ou que l'on puisse négliger la *Propriété* des termes, puisque Quintilien dit ailleurs (*viij.* 3), que *rectissime traditum est perspicuitatem* propriis, *ornatum translatis verbis magis egere* : or, selon lui, le premier mérite du discours est la clarté ; la *Propriété*, qui la procure, ne peut donc pas être sans mérite; elle peut même contribuer à l'ornement, qui est plus du ressort de l'orateur, puisque le même auteur ajoûte aussi tôt que l'*Impropriété* y fait obstacle : *sciamus inornatum esse quod sit* Improprium.

« La justesse du langage, dit un rhéteur moderne (*Princ. de style*), » consiste à se servir de » termes qui ne disent ni trop ni trop peu ». C'est un mérite qu'on ne doit attendre que de la *Propriété* des termes; car, ajoûte le même écrivain, « Un » terme *propre* rend l'idée tout entière, un terme » peu *propre* ne la rend qu'à demi, un terme *im-* » *propre* la défigure ». (*M.* Beauzée.)

IV. Trois choses contribuent principalement à la perfection d'un ouvrage; le choix du sujet, l'ordre du plan, & la *Propriété* du style : ce n'est pas assez d'un plan qui satisfait, ni d'un sujet qui affecte dans un ouvrage d'esprit; il faut encore un style qui attache. Mais par où le style produira-t-il cet effet ? Ce ne sera point précisément par sa correction, ni par sa clarté, ni même par sa facilité & son harmonie : ces qualités sont nécessaires, mais elles ne sont pas toujours intéressantes : sans elles on est sûr de blesser; avec elles, on n'est pas sûr de plaire : c'est que le style ne plaît, c'est qu'il n'attache que par sa *Propriété* ; par cette *Propriété* seule il nous transporte, il nous retient au milieu des objets qu'il nous représente; par cette *Propriété* seule, les objets qu'il nous représente, il les reproduit, il leur donne une couleur qui les rend visibles, un corps qui les rend palpables, une expression qui les rend parlants; par cette *Propriété* seule, la scène qu'il nous retrace, froide & morte sur le papier, s'enflamme & se vivifie en passant dans notre imagination.

La *Propriété* du style renferme d'abord la *Propriété* des termes, c'est à dire, l'assortiment du style aux idées. Elles doivent être rendues dans leur signification précise, suivant leur acception reçue, selon leurs modifications diverses, avec leurs nuances caractéristiques, par leurs signes équivalents; simples, par des termes simples, complexes, par des termes complexes; mêlées d'une perception & d'un sentiment, par des termes représentatifs d'un sentiment & d'une perception; mêlées d'un sentiment & d'une image, par des termes représentatifs d'une image & d'un sentiment; nobles, dans toute leur noblesse; énergiques, dans toute leur énergie. Les termes sont le portrait des idées : un terme *propre* rend l'idée tout entière; un terme peu *propre* ne la rend qu'à demi; un terme *impropre* la rend moins qu'il ne la défigure. Dans le premier cas, on saisit l'idée; dans le second, on la cherche; dans le troisième, on la méconnoît.

La *Propriété* du ſtyle renferme enſuite la *Propriété* du ton, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle au genre. Le genre eſt ſérieux ou agréable, touchant ou terrible, naturel ou héroïque : le ton doit être grave & concis dans le genre ſérieux, facile & enjoué dans le genre agréable, doux & affectueux dans le genre touchant, conſterné & lugubre dans le genre terrible, modeſte & ingénu dans le genre naturel, élevé & pompeux dans le genre héroïque

La *Propriété* du ſtyle comprend encore la *Propriété* du tour, c'eſt à diru, l'aſſortiment du ſtyle au ſujet. Ce ſujet apartient ou à la mémoire, ou à l'eſprit, ou à la raiſon, ou au ſentiment, ou à l'imagination ; chacune de ces facultés demande uo tour conforme à ſa nature. La mémoire expoſe : il lui faut un tour ſimple, uniforme, rapide ; loin d'elle les réflexions recherchées, les portraits romaneſques, les deſcriptions poétiques, les artifices oratoires. L'eſprit embellit : ſon tour ſera varié, ingénieux, brillant ; c'eſt puur lui que ſont faites l'alluſion, l'antithèſe, le contraſte, la chute épigrammatique. La raiſon juge : ſon tour doit être ferme, réfléchi, ſevère ; elle doit analyſer avec préciſion, développer avec étendue, réſumer avec méthode, prononcer avec dignité. Le ſentiment exprime : que ſon tour ſoit libre, pathétique, inſinuant ; qu'il ſe répande en apoſtrophes animées, en exclamations vives, en répétitions énergiques, en ſollicitations preſſantes. L'imagination imite : laiſſez-lui prendre un tour enthouſiaſte, original, créateur ; laiſſes-lui étaler avec profuſion ce que la métaphore a de plus riche, ce que la comparaiſon a de plus ſaillant, ce que l'allégorie a de plus pittoreſque, ce que l'inverſion a de plus mélodieux.

A la *Propriété du tour*, ajoutez la *Propriété* du coloris, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle à la choſe particulière que vous devez peindre. Eſt-elle dans le gracieux ? que vos couleurs ſoient moëlleuſes, tendres, fraiches, bien fondues. Eſt-elle dans le fort ? que vos couleurs ſoient pleines, reſſerrées, tranchantes, hardies. Eſt-elle dans le ſublime ? deployez-en d'éclatantes & de ſimples en même temps. Eſt-elle dans le naïf ? jettez-en de négligées & de délicates tout enſemble.

Outre la *Propriété* des couleurs, il y a la *Propriété* des ſons, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle au mouvement de l'action qu'on décrit. Point de mouvement dans la nature qui ne trouve, dans le choix des mots ou dans leur arrangement, des ſons qui lui répondent : à un mouvement ſourd & tardif, repondent des ſons graves & trainants ; à un mouvement bruyant & précipité, des ſons vifs & rapides ; à un mouvement bruyant & cadencé, des ſons éclatants & nombreux ; à un mouvement léger & facile, des ſons doux & coulants ; à un mouvement pénible & profond, des ſons rudes & ſourds ; à un mouvement vaſte & prolongé, des ſons majeſtueux & ſoutenus. Cet accord des ſons avec chaque mouvement qu'on décrit produit l'harmonie imitative ; & l'harmonie imitative forme, dans la Poéſie ſurtout, une partie eſſencielle de la *Propriété* du ſtyle.

Une partie plus eſſencielle encore, c'eſt la *Propriété* des traits, c'eſt à dire, l'aſſortiſſement du ſtyle à la paſſion qu'on exprime. Les differentes paſſions donnent à l'âme différentes ſecouſſes, qui ſe marquent au dehors par différentes figures, ou, ce qui eſt le même, par différents traits ; c'eſt en quoi conſiſte l'Éloquence du ſentiment. L'admiration entaſſe les hyperboles emphatiques, les parallèles flatteurs. L'ironie, le reproche, la menace ſont les traits favoris de la haine & de la vengeance. L'envie cache le dépit ſous le dédain, prélude à la ſatire par l'éloge. L'orgueil défie, la crainte invoque, la reconnoiſſance adore. Une marche chancelante, un accent rompu, l'égarement de la penſée, l'abattement du diſcours, annoncent la douleur. Le plaiſir bondit, pétille, éclate, ſe rit des obſtacles & de l'avenir, ſe joue des règles & du temps, s'évapore en ſaillies, écarte les réflexions, appelle les ſentiments. Des traits moins vifs & plus touchants, un épanouïſſement moins ſubit & plus durable, moins de paroles & plus d'expreſſion, caractériſent la joie douce & paiſible. La mélancolie ſe plaît à raſſembler autour d'elle les images funeſtes, les triſtes ſouvenirs, les noirs preſſentimens. L'eſpérance ne s'exprime que par des ſoupirs ardens, que par des vœux répetés, que par des regards tendres élevés vers le ciel. Le déſeſpoir garde un morne ſilence, qu'il ne rompt que par des imprécations lancées contre la nature entière ; dans ſa fureur, il regrette, il invoque le néant.

Reſte enfin la *Propriété* de la manière, c'eſt à dire, l'aſſortiment du ſtyle au génie de l'auteur. Le génie eſt l'enfant de la nature & l'élève du haſard : il eſt rare du moins qu'il ne porte l'empreinte des circonſtances ; celles qui ont ſur lui une Influence plus marquée, ſont le climat où l'on a pris naiſſance, le Gouvernement ſous lequel on vit, les ſocietés que l'on fréquente, les lectures que l'on fait. Le climat agit plus particulièrement ſur l'imagination ou ſur la maniere de voir les choſes ; le Gouvernement, ſur le caractère ou ſur la manière de les ſentir ; les ſociétés, ſur le jugement ou ſur la manière de les apprécier ; les lectures, ſur le talent ou ſur la manière de les rendre. De toutes ces differentes manières, fondues enſemble, il en ſort pour chaque auteur une manière propre, qui caractériſe ſes ouvrages, qui perſonnifie en quelque ſorte ſon ſtyle, je veux dire, qui l'anime de ſes traits, le teint de ſa couleur, le ſcelle de ſon âme. Un écrivain qui n'auroit point de manière n'auroit point de ſtyle ; un écrivain qui quitteroit ſa manière pour emprunter celle d'un autre, cette dernière fût-elle meilleure, n'auroit jamais qu'un ſtyle diſſonnant, étranger,

équivoque : il croiroit s'élever au deſſus de lui-même, & il tomberoit au deſſous.

Quand la manière décèle l'auteur, quand les traits expriment la paſſion, quand les ſons imitent le mouvement, quand les couleurs peignent la choſe, quand les tours marquent le ſujet, quand le ton répond au genre, quand les termes rendent l'idée : alors la repréſentation équivaut à la réalité, alors la diſtraction ceſſe, l'attention croît, le ſtyle a toutes les qualités néceſſaires pour plaire & pour attacher. (*ANONYME.*)

(N.) PROSAIQUE, adj. Qui tient du ſtyle de la Proſe, qui eſt ſans nobleſſe, ſans élévation, ſans inverſions, ſans ellipſes hardies, ſans grandes figures.

En ce ſens, *Proſaique* eſt oppoſé à *Poétique*, quoique *Proſe* ne ſoit primitivement & directement oppoſé qu'à *Vers* : c'eſt qu'il eſt aiſé de paſſer de l'idée des vers à celle de la Poéſie, dont ils ſont le langage, & qui eſt en effet extraordinaire dans ſes tours, élevée dans ſes tons, hardie dans ſes figures ; au lieu que la Proſe ſuit ſcrupuleuſement les règles, ne prend que le ton naturel de chaque choſe, & ne ſe ſert que de figures peu ſaillantes.

L'épithète de *Proſaïque* ne ſe dit que des vers dont la marche eſt plus conforme à celle de la Proſe ordinaire que convenable au langage de la Poéſie : tels ſont, de l'aveu d'Horace lui-même, ceux de ſes épîtres & de ſes ſatires ; *ſermoni propiora* : tels ſont ceux des comédies de Molière. Mais on donne auſſi le nom de *Proſaïques*, à des vers dont la marche eſt froidement analytique, les idées communes, les termes ignobles, les expreſſions triviales, le ſtyle ſans couleur & ſans vie, tels en un mot qu'une effervescence inconſidérée en inſpire tous les jours à une foule de jeunes verſificateurs : on a tort de les qualifier *proſaïques* ; ce ſont des vers *plats*. (*M. BEAUZÉE.*)

PROSAIQUE, adj. *Belles-Lettres. Poéſie.* Vers *proſaïque* ; ſtyle *proſaïque*.

Dans la très-haute Poéſie, il eſt aiſé de diſtinguer un vers *proſaïque*, & d'en indiquer le défaut. Le caractère de ce genre de Poéſie eſt ſi marqué par le coloris, l'harmonie, la pompe de l'expreſſion, la hardieſſe des tours, des mouvements, & des images, que, lorſqu'elle deſcend au ton & au langage de la Proſe, c'eſt à dire, lorſqu'elle emploie un ſtyle dénué d'harmonie & de couleur, foible d'expreſſion, languiſſant, ou timide dans les tours ou dans les figures, on dit C'eſt de la proſe ; & l'on s'y trompe rarement.

Mais lorſque la Poéſie ſe rapproche du ſtyle familier, comme dans l'Epître & dans la Comédie, quel eſt ſon caractère diſtinctif, & à quoi reconnoître le vers qu'on peut appeler *proſaïque* ? Citons quelques vers ſans couleur, ſans inverſions, ſans hardieſſe ;

On plaît moins par l'eſprit que par le caractère.
La honte eſt dans l'offenſe, & non pas dans l'excuſe.
Qui n'a point de déſir eſt exempt de beſoins.
L'homme toujours heureux ſait-il s'il eſt aimé ?
On affoiblit toujours ce que l'on exagère.
Qui mépriſe ſa vie eſt maître de la mienne.
Le malheur n'avilit que les cœurs ſans courage.
Nous perdons par degrés les erreurs les plus chères.
Il faut rendre meilleur le pauvre qu'on ſoulage.
Les bêtes ne ſont pas ſi bêtes que l'on penſe.
Chacun croit aiſément ce qu'il craint ou déſire.
Qu'il eſt dur de haïr ce qu'on vouloit aimer !

Voilà certainement d'excellents vers & d'excellentes lignes de Proſe, à la meſure près : nulle image, nulle licence, nulle métaphore hardie, rien qui ne ſoit du ſtyle le plus naturel & le plus familier. C'eſt ainſi que l'on parle lorſqu'on parle bien ; & cela même fait encore que ces vers ſont meilleurs. Qu'eſt-ce donc qui diſtingue un vers *proſaïque* d'un vers qui ne l'eſt pas ? un ſeul défaut : lequel ? le manque d'harmonie ? non, pas encore. Il y a de très-bons vers dont l'harmonie n'eſt pas ſenſible ;

Quand tout le monde a tort, tout le monde a raiſon.
Tel eſt devenu ſot à force de lecture,
Qui n'eût été qu'un ſot en ſuivant la nature.
Un ſot ſavant eſt ſot plus qu'un ſot ignorant.

Nulle harmonie dans ces vers : le dernier même eſt pénible à l'oreille, & n'en eſt pas moins bon. Quel eſt donc le défaut qui fait qu'un vers eſt *proſaïque* ? le mot latin *ſoluta oratio* nous l'indique ; & ces vers de Boileau nous le font ſentir encore mieux :

Maudit ſoit le premier dont la verve inſenſée
Dans les bornes d'un vers enferma ſa penſée ;
Et donnant à ſes mots une étroite priſon,
Voulut avec la rime enchaîner la raiſon.

C'eſt cette préciſion, cet encadrement de la penſée dans les limites étroites du vers qu'elle remplit exactement, ſans qu'on y aperçoive ni du vide ni de la gêne, & de manière que l'expreſſion y ſemble comme jetée au moule : c'eſt là ce qui diſtingue eſſenciellement les vers bien faits, des vers lâches, des vers contraints, & enfin des vers *proſaïques*.

Ainſi, par exemple, les vers de Campiſtron & de La Grange ſont ſouvent *proſaïques*, bien que le ſtyle en ſoit plus élevé que celui de la Proſe, parce qu'ils ſont diffus & foibles : ainſi, ceux de Racine ne le ſont jamais, parce qu'ils ſont pleins. Ainſi, les beaux vers de Corneille ſont les plus

beaux vers de notre langue, parce que la nature elle-même semble les avoir faits, & que la pensée qu'ils expriment semble être née dans la tête du poète revêtue de son expression. Quoi de plus semblable à de la bonne Prose, & quoi de plus heureux que ces vers ?

Rome, si tu te plains que c'est là te trahir,
Fais-toi des ennemis que je puisse haïr.
Nous ne sommes qu'un sang & qu'un peuple en deux villes,
Pourquoi nous déchirer par des guerres civiles ?
Dis-lui que l'amitié, l'alliance, l'amour,
Ne pourront empêcher que les trois Curiaces
Ne servent leurs pays contre les trois Horaces.

Il y en a mille dans ce poète, mille dans Racine, mille dans Voltaire, qui, à la mesure près, sont les mêmes Phrases que Bossuet ou Massillon auroient employées, pour exprimer en Prose le même sentiment ou la même pensée : mais cette alliance parfaite de la justesse de l'élégance, de la force de l'expression, avec la mesure, la cadence & la rime, procure, à l'esprit & à l'oreille en même temps, cette satisfaction mêlée de surprise, qui naît d'une difficulté ingénieusement vaincue, plaisir expressément attaché aux bons vers.

C'est par là que ce qui n'est souvent dans les vers de Racine qu'une Prose élégante & noble, telle que Bossuet l'auroit faite, ne laisse pas de former de beaux vers.

Pensez-vous être saint & juste impunément ?
Ce temple l'importune, & son impiété
Voudroit anéantir le dieu qu'il a quitté.
Pour vous perdre il n'est point de ressort qu'il n'invente :
Quelquefois il vous plaint, souvent même il vous vante.
Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchants arrêter les complots :
Soumis avec respect à sa volonté sainte,
Je crains Dieu, cher Abner, & n'ai point d'autre crainte.

Si mon observation est juste, il n'y a point de style poétique proprement dit ; & avec de la Poésie (ou ce qu'on appelle communément ainsi), on peut faire de mauvais vers, comme on peut en faire d'excellents avec de la Prose : rien, par exemple, de plus semblable à de la Prose que ces vers de Molière, & cependant rien de mieux fait.

Qu'importe qu'elle manque aux lois de Vaugelas,
Pourvu qu'à la cuisine elle ne manque pas ?
J'aime bien mieux, pour moi, qu'en épluchant ses herbes,
Elle accommode mal les noms avec les verbes,
Et redise cent fois un bas & méchant mot,
Que de brûler ma viande ou saler trop mon pot :
Je vis de bonne soupe, & non de beau langage.
Vaugelas n'apprend point à bien faire un potage ;
Et Malherbe & Balzac, si savants en bons mots,
En cuisine peut-être auroient été des sots.

Au contraire, rien de plus poétique, à ce qu'on dit, que des vers où les inversions, les métaphores, les hyperboles, les épithètes éclatantes, les expressions étranges & hardies sont prodiguées ; mais dans lesquels tous ces mots entassés ne font que gonfler l'expression & promener dans un long détour une pensée foible & commune. Ainsi, ceux qui refusent le nom de Poèmes aux comédies de Molière, au *Tartufe*, au *Misanthrope*, à l'*Ecole des femmes*, à l'*Ecole des maris*, aux *Femmes savantes*, & qui appellent cela de la Prose rimée, & ceux qui se récrient sur la belle versification d'une pièce, qui n'est souvent qu'une déclamation traînante ou qu'un pompeux galimathias, me semblent également ignorer ce qui fait les vers *prosaïques*, & ce qui caractérise les bons vers.

Il faut observer cependant que, dans la Prose, ce qui est incompatible avec la précision, avec le tour vif, animé, rapide & de l'expression & de la pensée ; ce qui rend l'une trop diffuse & l'autre languissante ; ce qui embarrasse ou retarde leur mouvement & les apesantit ; des formules de transitions & de raisonnements, de longs mots dénués d'harmonie, des contextures de phrases enchevêtrées ou prolongées ; tout cela, dis-je, doit être exclu des vers, par la raison que dans ce petit cercle où l'expression est renfermée, tout doit être net & pressé. Le nécessaire y doit trouver place comme dans un navire, & l'inutile en être rejeté : ou, pour me servir d'une autre image, la versification est une mosaïque dont il faut remplir le dessin : les pieces en sont presque toutes éparses dans la Prose ; il s'agit de les discerner, de les choisir, de les mettre à leur place, de les adapter de maniere que chacune d'elles porte une nuance au tableau, & que toutes ensemble, sans laisser aucun vide, sans se gêner, sans déborder l'espace qui leur est prescrit, forment un Tout, dans lequel l'industrie & le travail se dérobent aux yeux. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) PROSAISER, v. n. Écrire en prose. Nos Dictionnaires ont tenu compte du verbe *Poétiser* (Écrire en vers comme les poètes), & ne parlent point du verbe *Prosaïser*, qui a également lieu dans le style marotique. J. B. Rousseau emploie l'un & l'autre à la tête de sa Lettre III, adressée à M. d'Usse :

Maître Vincent (1), le grand faiseur de lettres,
Si bien que vous n'eût su *prosaïser* :
Maître Clément (2), le grand forgeur de mètres,
Si doucement n'eût su *poétiser*.

D'ailleurs ces deux verbes répondent si exactement

(1) Vincent Voiture.
(2) Clément Marot.

aux noms *Proſe* & *Vers*, *Proſateur* & *Verſificateur*, qu'ils ſont bons à conſerver tous deux, du moins dans le ſens imitatif comme *Poétiſer*, en ſorte que *Proſatiſer* emporteroit auſſi quelque dénigrement, & pourroit en Proſe ſignifier, Imiter mal les bons proſateurs. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROSATEUR, ſ. m. Écrivain en Proſe. Ce mot manquoit à notre langue, lorſque Ménage le fit & s'en ſervit. Il eut ſans doute raiſon; puiſqu'il nous étoit auſſi néceſſaire que celui de *Verſificateur*, qui ſignifie Ecrivain en vers. Cependant la création de ce mot occaſionna entre Ménage & le P. Bouhours une querelle fort vive, dans laquelle le jéſuite ménagea aſſez peu les termes pour ſcandaliſer Andry de Boiſregard: en cenſurant la hardieſſe de l'auteur des *Nouvelles Obſervations*, celui des *Doutes* & des *Remarques nouvelles* eut celle de prédire la chute du mot *Proſateur*; & ſa prédiction a été démentie par l'événement, puiſque le mot eſt reſté. On applaudit volontiers à cette déciſion de l'Uſage, qui ſemble avoir voulu faire juſtice: Ménage ne penſoit qu'à être utile; & Bouhours paroît n'avoir voulu que contredire un rival.

Il eſt rare de réuſſir dans les deux genres. J. Bapt. Rouſſeau étoit bon poète & mauvais *Proſateur*; La Motte & Fénélon, bons *Proſateurs* & mauvais poètes; Voltaire a ſu être tout à la fois bon poète & bon *Proſateur*. (*M. BEAUZÉE.*)

* PROSE, ſ. f. *Littérature.* C'eſt le langage ordinaire des hommes, qui n'eſt point gêné par les meſures & les rimes que demande la Poéſie; elle eſt oppoſée au Vers (*Voyez* VERS) Ce mot vient du latin *Proſa*, que quelques-uns prétendent dérivé de l'hébreu *Poras*, qui ſignifie *expendit*; d'autres le dérivent de *Prorſa* ou *Prorſus*, qui va en avant, par oppoſition à *verſa*, qui retourne en arrière, ce qu'il eſt néceſſaire de faire lorſqu'on écrit en vers.

Quoique la *Proſe* ait des liaiſons qui la ſoutiennent & une ſtructure qui la rend nombreuſe, elle doit paroître fort libre, & n'avoir rien qui ſente la gêne. *Voyez* STYLE, CADENCE, &c.

Il eſt rare que les poètes écrivent bien en *Proſe*; ils ſe ſentent toujours de la contrainte à laquelle ils ſont accoutumés.

Saint-Evremont compare les écrivains en *Proſe* aux gens de pied qui marchent plus tranquilement & avec moins de bruit.

Quoique la *Proſe* ait toujours été, comme elle l'eſt aujourd'hui, le langage ordinaire des hommes, elle n'a pas d'abord été conſacrée aux ouvrages d'eſprit, ni même à conſerver la mémoire des événemens, comme la Poéſie. Phérécyde de Syros, qui vivoit au ſiècle de Cyrus, écrivit un ouvrage de philoſophie; & c'étoit le premier ouvrage en *Proſe* qu'on eût vu parmi les grecs, ſi l'on en croit Pline, qui dit de ce Phérécyde, *proſam primus condere inſtituit.* Mais ce paſſage de Pline ſignifie que cet auteur fut le premier qui traita en *Proſe* des matières philoſophiques, ou qui s'appliqua à donner à la *Proſe* cette eſpèce des cadence qui lui eſt propre dans les langues dont les ſyllabes reçoivent des accents ſenſiblement variés, telle qu'eſt la langue grèque; & ce qu'inſinue le mot *condere*, qui ſignifie proprement *arranger, diſpoſer.* Il ne s'enſuit nullement de là que Phérécyde ait été le premier écrivain en *Proſe* qu'ayent eu les grecs; car Pauſanias parle d'une hiſtoire de Corinthe écrite en *Proſe*, & attribuée à un certain Rumelus, que la Chronique d'Euſèbe place à la onzième olympiade ou vers l'an 740 avant Jéſus-Chriſt, c'eſt-à-dire, deux-cents ans avant Phérécyde & le ſiècle de Cyrus. Il en a preſque été de même parmi toutes les autres nations. Dans les monuments publics, les chroniques, les lois, la Philoſophie même, les vers ont été en uſage avant la *Proſe*. Ainſi, parmi nous, il a été un temps où l'on ne croyoit pas que la *Proſe* françoiſe méritât d'être tranſmiſe à la poſtérité: à peine avons-nous un ou deux ouvrages de *Proſe* antérieurs à Villehardouin & à Joinville, tandis que nos bibliothèques ſont encore pleines de poèmes hiſtoriques, allégoriques, moraux, &c. compoſés dans des temps très-reculés. *Mém. de l'Ac. des Belles-Lettres*, tom. VI.

La Motte & d'autres ont ſoutenu qu'il pouvoit y avoir des poèmes en *Proſe*, mais on leur a répondu, comme il eſt vrai, que la *Proſe* & la Poéſie ont eu de tous temps des caractères diſtingués; que la traduction en *Proſe* d'un poème n'eſt à ce poème que ce qu'une eſtampe eſt à un tableau, elle en rend bien le deſſein, mais elle n'en exprime pas le coloris; & c'eſt ce que madame Dacier elle-même penſoit de ſa Traduction d'Homère. Le conſentement unanime des nations apuie encore ce ſentiment. Apulée & Lucien, quoique tous deux fertiles en fictions & en ornements poétiques, n'ont jamais été comptés parmi les poètes. La fable de Pſyché auroit été appelée *Poème*, s'il y avoit des poèmes en *Proſe*. Le ſonge de Scipion, quoique fiction très-noble, écrite en ſtyle poétique, ne fera jamais mettre le nom de Cicéron parmi ceux des poètes latins: de même que, parmi ceux de nos poètes françois, nous ne mettrons point celui de Fénélon. D'ailleurs l'Éloquence & la Poéſie ont chacune leur harmonie, mais ſi oppoſées, que ce qui embellit l'une défigure l'autre. L'oreille eſt choquée de la meſure du vers, quand elle le trouve dans la *Proſe*, & tout vers proſaïque déplaît dans la Poéſie. La *Proſe* emploie à la vérité les mêmes figures & les mêmes images que la Poéſie; mais le ſtyle eſt différent, & la cadence eſt toute contraire. Dans la Poéſie même, chaque eſpèce a ſa cadence propre: autre eſt le ton de l'Épopée, autre eſt celui de la Tragédie; le genre lyrique n'eſt ni épique ni dramatique, &

ainſi des autres. Comment la *Proſe*, dont la marche eſt uniforme, pourroit-elle ainſi diverſifier ſes accords ? La prétention de La Motte a eu le ſort des paradoxes mal fondés; on a montré le faux, & l'on a continué à faire de beaux vers & à les admirer. (*ANONYME.*)

(¶ Le nom *Proſe*, que nous tenons immédiatement du latin *Proſa*, paroit avoir été, dans cette langue, un adjectif pris d'ordinaire ſubſtantivement, mais on l'y a quelquefois employé comme adjectif; *Proſa oratio* ſe trouve dans Varron, & c'eſt ce que Cicéron appelle *oratio libera nullisque numeris aſtricta*. Mais d'où les latins avoient-ils emprunté ce mot ? Il paroit aſſez vraiſemblable qu'ils l'avoient formé de l'adverbe grec προσω (en avant); parce que la *Proſe* va, pour ainſi dire, toujours en avant, ſans être obligée, comme le vers, après avoir parcouru une meſure déterminée, de revenir en quelque ſorte ſur ſes pas pour ſe ſoumettre de nouveau à la même contrainte.

Auſſi la *Proſe* eſt-elle, en fait d'élocution, l'oppoſé du *vers*. Le diſcours eſt ſuſceptible de deux formes générales : dans l'une, il eſt aſſujéti à des meſures réglées par la quantité ou par la quotité des ſyllabes, & déterminées par le nombre des pieds ou par des rimes; dans l'autre, il n'eſt aſtreint qu'aux lois de la Grammaire, & à l'eſpèce d'harmonie qui réſulte de l'aſſortiment agréable des voyelles & des conſonnes, ou de l'accord imitatif des mots avec les idées & des périodes avec les affections de l'âme. De la première forme réſulte le *Vers*; de la ſeconde, la *Proſe*.

Ce n'eſt donc point la *Poéſie* qui eſt oppoſée à la *Proſe*, comme il ſemble qu'on l'a toujours entendu, & comme on le ſuppoſe en effet dans ce qui précède. La *Proſe* eſt à l'Eloquence, ce que les *vers* ſont à la Poéſie; on peut écrire bien en *Proſe* ſans être éloquent, & l'on peut poſſéder parfaitement le méchaniſme des *vers* ſans être poète : c'eſt une maxime d'Horace (I. *Sat.* jv. 38 -- 42, qui mérite bien d'en être cru.

Primum, ego me illorum dederim quibus eſſe poëtis
Excerpam numero : neque enim concludere verſum
Dixeris eſſe ſatis; neque, ſi quis ſcribat, uti nos,
Sermoni propiora, putes hunc eſſe poëtam.

En effet combien ne voyons-nous pas de verſificateurs qui ſont bien éloignés d'être poètes; parce qu'ils n'ont ni le génie de l'invention, ni l'enthouſiaſme de l'inſpiration, ni la magnificence de l'expreſſion, comme Horace l'exige de ceux qui prétendent au nom de poètes !

Ingenium cui ſit, cui mens divinior, atque os
Magna ſonaturum, des nominis hujus honorem.

Il manquoit bien moins que cela à Fénélon pour être poète : il ne lui manquoit que le méchaniſme des vers; la *Proſe* de ſon *Télémaque* eſt véritablement poétique, ſans ceſſer d'être *Proſe*. « On » dit que le ſtyle eſt plus concis en vers qu'en » *Proſe*; & cela eſt vrai juſqu'à un certain point, » dit l'abbé Trublet. La facilité d'écrire eſt une » des cauſes de la diffuſion : or il eſt plus facile » d'écrire en *Proſe* qu'en vers. Cependant le ſtyle » des vers paroit plus concis qu'il ne l'eſt en effet; » les règles gênantes de la verſification font mettre » beaucoup d'inutilités; & j'oſe aſſûrer qu'on abrè» geroit toujours un ouvrage en vers, en le ré» duiſant en *Proſe*. Si le ſtyle des vers paroit » plus concis & plus laconique que celui de la » *Proſe*, cela vient en grande partie de ce qu'or» dinairement il eſt plus coupé; auſſi, a-t-on » trouvé diffus quelques-uns de nos poètes, qui » ſont un peu trop périodiques. En général, le » ſtyle coupé paroit toujours plus concis que le » ſtyle périodique & nombreux : mais ce n'eſt ſou» vent qu'une fauſſe apparence; témoin, parmi » les anciens, le ſtyle de Sénèque, & parmi les » modernes, celui de l'abbé du Guet ».) (*M. BEAUZÉE.*)

PROSODIE, ſ. f. *Grammaire*. « Par ce mot » *Proſodie*, on entend la manière de prononcer » chaque ſyllabe régulièrement, c'eſt à dire, ſui» vant ce qu'exige chaque ſyllabe priſe à part & » conſidérée dans ſes trois propriétés, qui ſont » l'accent, l'aſpiration, & la quantité ». (*Prof. franç. art.* 1. §. I.)

J'ai actuellement ſous les yeux un exemplaire de l'ouvrage où parle ainſi l'abbé d'Olivet; & cet exemplaire eſt apoſtillé de la main de Duclos, l'homme de Lettres le plus poli & le plus communicatif. Il obſerve qu'il falloit dire *chaque ſyllabe d'un mot*, parce que chaque *ſyllabe priſe à part* & détachée des mots n'a ni accent ni quantité. Rien de plus ſage que cette remarque; peut-on dire en effet que le ſon *a*, par exemple, ſoit long ou bref, grave ou aigu, en ſoi & indépendamment d'une deſtination déterminée ? C'eſt tout ſimplement un ſon qui ſuppoſe une certaine ouverture de la bouche, & naturellement ſuſceptible de telle modification *proſodique*, que les beſoins de l'organe ou les différents uſages pourront exiger dans les diverſes occaſions; ainſi, ſelon la remarque de l'abbé d'Olivet lui-même, *a* eſt long quand il ſe prend pour la première lettre de l'alphabet, *un petit à*, *une panſe d'à*; quand il eſt prépoſition, il eſt bref, *je ſuis à Paris*, *j'écris à Rome*, *j'ai donné à Paul*. Duclos remarque de ſon côté, que, dans le premier cas, *a* eſt grave, & qu'il eſt aigu dans le ſecond. Cette diverſité de modifications, ſelon les occurrences, eſt une preuve aſſûrée que ce ſon n'en a aucune qui lui ſoit propre.

S'il étoit permis de propoſer quelques doutes après la déciſion de ces deux illuſtres académiciens, je demanderois ſi l'aſpiration eſt bien effec-

tivement du reſſort de la *Proſodie*. Cette queſtion n'eſt pas ſans fondement. J'ai prouvé (*article* H) que l'aſpiration n'eſt qu'une manière particulière de prononcer les ſons avec exploſion ; qu'en conſéquence elle eſt une véritable articulation, comme toutes les autres qui s'opèrent par le mouvement ſubit & inſtantané des lèvres ou de la langue ; & qu'enfin la lettre *H*, qui eſt le ſigne de l'aſpiration, doit être miſe au rang des conſonnes, comme les lettres qui repréſentent les articulations labiales & les articulations linguales. Il doit donc y avoir un raiſon égale, ou pour ſoumettre au domaine de la *Proſodie* toutes les autres articulations auſſi bien que l'aſpiration, ou pour en ſouſtraire l'articulation aſpirante auſſi bien que les linguales & les labiales.

„ Chaque ſyllabe, dit l'abbé d'Olivet (*ibid.*), „ eſt prononcée avec douceur ou avec rudeſſe, ſans „ que cette douceur ou cette rudeſſe ait raport à „ l'élévation ni à l'abaiſſement de la voix „. Il regarde cette douceur & cette rudeſſe comme des variétés *proſodiques*, propres à nous garantir de l'ennuyeux fléau de la monotonie, & conſéquemment comme apartenant autant à la *Proſodie* que les accents & la quantité, qui ſont deſtinés à la même fin.

Que toute ſyllabe ſoit prononcée avec douceur ou avec rudeſſe, c'eſt un fait ; mais que veut-on dire par là ? c'eſt à dire, que tout ſon eſt produit ou avec l'exploſion aſpirante ou ſans cette exploſion. Mais ne peut-on pas dire de même que tout ſon eſt produit avec telle ou telle exploſion labiale ou lingualo, ou ſans cette exploſion ? N'eſt-il pas également vrai que les différentes articulations ſont autant de variétés propres à nous épargner le dégoût inſéparable de la monotonie ? & ira-t-on conclure pour cela que l'uſage, le choix, & la prononciation des conſonnes eſt une affaire de *Proſodie* ?

A quoi ſe réduit après tout ce que l'on charge la *Proſodie* de nous aprendre au ſujet de l'aſpiration ? à nous faire connoître les mots où la lettre *H*, qui en eſt le ſigne, doit être prononcée ou muette. Eh ! n'avons-nous pas pluſieurs autres conſonnes qui ſont quelquefois prononcées & quelquefois muettes ? *Voyez* MUET.

Il me ſemble que je puis croire que Duclos eſt à peu près de même avis, & qu'il ne regarde pas l'aſpiration comme faiſant partie de l'objet de la *Proſodie*. Dans la Remarque que j'ai raportée de lui ſur la définition de ce mot par l'abbé d'Olivet, il donne pour raiſon de la correction qu'il y fait, que *chaque ſyllabe, priſe à part, n'a ni accent ni quantité* ; & il ne fait aucune mention de l'aſpiration : d'ailleurs il admet la lettre *H*, qui la repréſente, au rang des conſonnes, comme on peut le voir dans ſes *Remarques* ſur le ij. chap. de la I. part de la *Grammaire générale*.

J'ai ouvert bien des livres qui traitent de la *Proſodie* des grecs & des latins ; *Proſodie*, quelque étendue que l'on donne à ce mot, beaucoup plus marquée que la nôtre : & j'ai vu que les uns ne font point entrer dans leur ſyſtême *proſodique* ce qui concerne l'accent ; que les autres ajoûtent à la quantité de chaque ſyllabe des mots, les notions des differents pieds qui peuvent en reſulter, & la théorie du méchaniſme des vers métriques ou déterminés par le nombre & le choix des pieds. J'ai compris par là qne ce n'étoit peut-être que faute de s'en être aviſé, que quelque autre auteur n'avoit pas étendu les fonctions de la *Proſodie* juſqu'à fixer les principes méchaniques de ce que l'on appelle *Nombre* ou *Rythme* dans le ſtyle oratoire. J'en ai conclu que la véritable notion de ce que l'on doit entendre par le terme de *Proſodie* n'eſt pas encore trop déculé, & qu'il eſt encore temps de donner à ce mot une ſignification qui s'accorde avec l'étymologie.

Ce mot eſt purement grec ; προσῳδία, dont les racines ſont πρὸς, *ad*, & ᾠδὴ, *cantus* : πρὸς ᾠδὴν, *ad cantum* ; & de là, προσῳδία, *inſtitutio ad cantum*. Le mot *Accent*, en latin *Accentus*, a une origine toute ſemblable, *ad* & *cantum* ; le *d* final de *ad* y eſt changé en c par une ſorte d'attraction. Mais je ferois différemment la conſtruction des racines élémentaires dans ces deux mots compoſés ; je dirois que πρὸς ᾠδὴν, *ad cantum*, eſt la conſtruction des racines du mot compoſé προσῳδία, à cauſe du mot ſouſentendu παιδεία ou ἀγωγὴ, *inſtitutio* ; mais que *cantus ad* eſt la conſtruction des racines du mot *accentus*, que l'on doit expliquer par *cantus ad vocem* (chant ajouté à la voix). Cette première obſervation indique que l'accent eſt du reſſort de la *Proſodie*, puiſque c'eſt une eſpèce de chant ajouté aux ſons, & que la *Proſodie* eſt l'art de régler ce chant de la voix.

Au reſte, les mots ᾠδὴ, *cantus*, chant, ſont employés par catachrèſe ou extenſion ; parce qu'il ne s'agit pas ici des modifications de la voix qui conſtituent proprement le chant, mais ſeulement des agréments de prononciation qui raprochent la voix parlante de la voix chantante, en lui donnant une ſorte de mélodie par des tons variés, des tenues préciſes & des repos meſurés.

L'origine du mot, ainſi dévelopée, ſemble borner les vûes de la *Proſodie* ſur les accents & la quantité des ſyllabes : & Voſſius la définit dans ſa petite *Grammaire*, à l'uſage des écoles de Hollande & de Weſtfriſe (*page* 281) : *Pars Grammaticæ quæ accentus & quantitatem ſyllabarum docet*. Mais ſous le titre de *Proſodie*, il enſeigne lui même l'art métrique, qui conſiſte dans la connoiſſance des différents pieds & des diverſes ſortes de vers qui en ſont compoſés, & je crois qu'il a raiſon. La Muſique, qui, ſelon l'abbé d'Olivet p. 9), n'eſt, à proprement parler, qu'une extenſion de la *Proſodie*, n'eſt pas bornée à enſeigner les différents tons & leur quantité caracteriſée par les rondes, les blanches, les noires, les croches, les doubles,

doubles-croches, &c; elle enſeigne encore les diverſes meſures qui peuvent regler le chant, les propriétés des differentes pièces de Muſique qui peuvent en réſulter, &c: & voilà le modèle qui doit achever de fixer l'objet de la *Proſodie*.

Diſons donc que c'eſt l'*Art d'adopter la modulation propre de la langue que l'on parle aux différens ſens qu'on y exprime*. Ainſi, elle comprend, non ſeulement tout ce qui concerne le matériel des accens & de la quantité, mais encore celui des pieds & de leurs différents mélanges, celui des meſures que les repos de la voix doivent marquer, &, ce qui eſt bien plus précieux, l'uſage qu'il faut en faire ſelon l'occurrence, pour établir une juſte harmonie entre les ſignes & les choſes ſignifiées. Par là on réunira des théories éparſes, qui ont pourtant un lien commun, & que la réunion rendra plus utiles: par là ceux qui écriront ſur la *Proſodie* auront la liberté d'écrire en même temps ſur l'art métrique, quand il s'agira des langues dont le génie s'eſt prêté à cette ſorte de mélodie; ils pourront s'étendre auſſi ſur le rhythme de la proſe, & en détailler les motifs, les moyens, les règles, les écarts, les uſages, ainſi que l'a fait Cicéron pour le latin dans ſon *Orateur*, & comme l'abbé d'Olivet l'a lui-même entrepris par raport à notre langue.

On ne doit pas s'attendre que j'entre ici dans les détails de cet art ſéducteur, qui eſt effectivement l'art de verſer le plaiſir dans l'âme de ceux qui écoutent, pour en faciliter l'entrée à la vérité même, dont la parole eſt, pour ainſi dire, le miniſtre. Cet art exiſte ſans doute par raport à notre langue, puiſque nous en admirons les effets dans un nombre de grands écrivains, dont la lecture nous fait toujours un nouveau plaiſir: mais les principes n'en ſont pas encore rédigés en ſyſtême; il n'y en a que quelques-uns épars çà & là; & c'eſt peut-être une affaire de génie de les mettre en corps. Ce qu'en a écrit l'abbé d'Olivet, tout excellent qu'il eſt en ſoi & qu'il paroît aux yeux de tous les connoiſſeurs, n'eſt à ceux de l'auteur qu'un foible eſſai. « Pour l'achever, » dit-il à la fin de ſon *Traité*, » il faut un » grammairien, un orateur, un poète, un muſicien, & j'ajoûte un géomètre; car tout ce » qui demande arrangement & combinaiſon de » principes, a beſoin de ſa méthode ». *Voyez* ACCENT, QUANTITÉ, PIED, VERS, MESURE, NOMBRE, RHYTHME, *&c.* (*M.* BEAUZÉE.)

PROSODIE, ſ. f. *Littérature. Poéſie.* Ou les ſons élémentaires de la langue françoiſe ont une valeur appréciable & conſtante, & alors la *Proſodie* eſt décidée; ou ils n'ont aucune durée preſcrite, & alors ils ſont dociles à recevoir la valeur qu'il nous plaît de leur donner, ce qui fait de la langue françoiſe la plus ſouple de toutes les langues; & ce n'eſt pas ce que l'on prétend, lorſqu'on lui diſpute ſa *Proſodie*.

Que m'oppoſera donc le préjugé que j'attaque? Dire que les ſyllabes françoiſes ſont en même temps indéciſes dans leur valeur & décidées à n'en avoir aucune, c'eſt dire une choſe abſurde en elle-même: car il n'y a point de ſon pur ou articulé qui ne ſoit naturellement diſpoſé à la lenteur ou à la viteſſe, ou également ſuſceptible de l'une ou de l'autre; & ſon caractère ne peut l'éloigner de celle-ci, ſans l'incliner vers celle-là.

Les langues modernes, dit-on, n'ont point de ſyllabes qui ſoient longues ou brèves par elles-mêmes. L'oreille la moins délicate démentira ce préjugé; mais je ſuppoſe que cela ſoit, les langues anciennes en ont-elles davantage? Eſt-ce par elle-même qu'une ſyllabe eſt tantôt brève & tantôt longue dans les déclinaiſons latines? Veut-on dire ſeulement que dans les langues modernes la valeur *proſodique* des ſyllabes manque de préciſion? Mais qu'eſt-ce qui empêche de lui en donner? L'auteur de l'excellent *Traité de la Proſodie françoiſe*, après avoir obſervé qu'il y a des brèves plus brèves, des longues plus longues, & une infinité de douteuſes, finit par décider que tout ſe réduit à la brève & à la longue: en effet tout ce que l'oreille exige, c'eſt la préciſion de ces deux meſures; & ſi, dans le langage familier, leur quantité relative n'eſt pas complète, c'eſt à l'acteur, c'eſt au lecteur d'y ſuppléer en récitant. Les latins avoient, comme nous, des longues plus longues, des brèves plus brèves, au raport de Quintilien; & les poètes ne laiſſoient pas de leur attribuer une valeur égale.

Quant aux douteuſes, ou elles changent de valeur en changeant de place; alors, ſelon la place qu'elles occupent, elles ſont décidées brèves ou longues: ou réellement indéciſes, elles reçoivent le degré de lenteur ou de viteſſe qu'il plaît au poète de leur donner; alors, loin de mettre obſtacle au nombre, elles le favoriſent; & plus il y a dans une langue de ces ſyllabes dociles aux mouvements qu'on leur imprime, plus la langue elle-même obéit aiſément à l'oreille qui la conduit. Je ſuppoſe donc, avec l'abbé d'Olivet, tous nos temps ſyllabiques réduits à la valeur de la longue & de la brève: nous voilà en état de donner à nos vers une meſure exacte & des nombres réguliers.

« Mais où trouver, me dira-t-on, le type des » quantités de notre langue? L'uſage en eſt l'arbitre, mais l'uſage varie; & ſur un point auſſi » délicat que l'eſt la durée relative des ſons, il eſt » mal aiſé de ſaiſir la vraie déciſion de l'uſage ».

Il eſt certain que, tant que les vers n'ont point de mètre précis & régulier dans une langue, ſa *Proſodie* n'eſt jamais ſtable: c'eſt dans les vers qu'elle doit être comme en dépôt, ſemblable aux meſures que l'on trace ſur le marbre pour rectifier celles que l'uſage altère; & ſans cela, comment s'accorder? La volubilité, la molleſſe, les negli-

gueres du langage familier ſont ennemies de la préciſion. *Fluxa & lubrica res ſermo humanus*, dit Platon. Vouloir qu'une langue ait aquis par l'uſage ſeul une *Proſodie* régulière & conſtante, c'eſt vouloir que les pas ſe ſoient meſurés d'eux-mêmes ſans être régies par le chant.

Chez les anciens la Muſique a donné ſes nombres à la Poeſie : ces nombres, employés dans les vers & communiqués aux paroles, leur ont donné telle valeur ; celles-ci l'ont retenue & l'ont aportée dans le langage ; les mots pareils l'ont adoptée, & par la voie de l'analogie le ſyſtême *proſodique* s'eſt formé inſenſiblement. Dans les langues modernes, l'effet n'a pu précéder la cauſe ; & ce ne ſera que long temps après qu'on aura preſcrit aux vers les lois du nombre & de la meſure, que la *Proſodie* ſera fixée & unanimement reçue.

En attendant, elle n'a, je le ſais, que des règles défectueuſes ; mais ces règles, corrigées l'une par l'autre, peuvent guider nos premiers pas.

1°. L'uſage, conſulté par une oreille attentive & juſte, lui indiquera, ſinon la valeur exacte des ſons, au moins leur inclination à la lenteur ou à la viteſſe.

2°. La déclamation théatrale vient à l'apui de l'uſage, & détermine ce qu'il laiſſe indecis.

3°. La Muſique vocale habitue depuis long temps nos oreilles à ſaiſir de juſtes raports dans la durée relative des ſons élémentaires de la langue ; & le chant meſuré, dont nous ſentons mieux que jamais le charme, va rendre plus preciſe encore la juſteſſe de ces raports. Ainſi, des obſervations faites ſur l'uſage du monde, ſur la déclamation theatrale, & ſur le chant meſuré, de ces obſervations recueillies avec ſoin, combinées enſemble & rectifiées l'une par l'autre, peut réſulter enfin un ſyſtême de *Proſodie* fixe, régulier, & complet. (*M. MARMONTEL.*)

PROSODIQUE, adj. Qui concerne la *Proſodie*, Qui apartient à la *Proſodie*. L'accent *proſodique* ; Caracteres *proſodiques*.

I. C'eſt par cette épithète que l'on diſtingue l'eſpèce d'accent qui eſt du reſſort de la *Proſodie*, des autres modulations que l'on nomme auſſi *Accents* ; ainſi, l'on dit l'Accent *proſodique*, l'Accent *oratoire*, l'Accent *muſical*, l'Accent *national*, &c. *Voyez Traité de la* Proſodie *françoiſe*, par l'abbé d'Olivet (*art.* 2), & le mot ACCENT.

L'accent *proſodique* eſt cette eſpèce de modulation qui rend le ſon grave ou aigu. « La diffe-» rence qu'il y a entre l'accent *proſodique* & le » muſical, dit Duclos, dans ſes *Remarques ma-» nuſcrites ſur la Proſodie* de l'abbé d'Olivet, c'eſt » que l'accent muſical ne peut aujourdhui élever » ni baiſſer moins que d'un demi-ton, & que » le *proſodique* procède par des tons qui ſeroient » inappréciables dans la Muſique, des dixièmes, » des trentièmes de ton. Il y a, ajoute-t-il, » bien de la différence entre le ſenſible & l'ap-» préciable ». L'accent *proſodique* differe de l'accent oratoire, en ce que celui ci influe moins ſur chaque ſyllabe d'un mot, par raport aux autres ſyllabes du même mot, que ſur la phraſe entière, par raport au ſens. Cette remarque eſt encore de Duclos ; & j'y ajoûterai, que l'accent *proſodique* des mêmes mots demeure invariable au milieu de toutes les variétés de l'accent oratoire, parce que, dans le même mot, chaque ſyllabe conſerve la même relation méchanique avec les autres ſyllabes, & que le même mot, dans differentes phraſes, ne conſerve pas la même relation analytique avec les autres mots de ces phraſes.

II. Outre les caractères élémentaires ou les lettres qui repréſentent ſans aucune modification les élémens de la parole, ſavoir, les voix & les articulations ; on employe encore, dans l'Orthographe de toutes les langues, des caractères que j'appelle *proſodiques* : pluſieurs de ces caractères doivent être ainſi nommés, parce qu'ils indiquent en effet des choſes qui apartiennent à l'objet de la *Proſodie* ; les autres peuvent du moins, par extenſion, être appelés de même, parce qu'ils ſervent à diriger la prononciation des mots écrits, quoique ce ſoit à d'autres égards que ceux qu'enviſage la *Proſodie*.

Il y en a de trois ſortes : 1°. des caractères *proſodiques* d'expreſſion ou de ſimple prononciation : 2°. des caractères *proſodiques* d'accent : 3°. des caractères *proſodiques* de quantité.

Les caractères de ſimple prononciation ſont la *Cédille*, l'*Apoſtrophe*, le *Tiret*, & la *Diérèſe*, (*Voyez* CEDILLE, DIÉRÈSE, & APOSTROPHE, pour ce qui concerne ces trois caractères). Pour ce qui eſt du Tiret, on lui donne communément le nom de *Diviſion*. Il me ſemble que ce nom porte dans l'eſprit une idée contraire à celle de l'effet qu'indique ce caractère, qui eſt d'unir au lieu de diviſer ; c'eſt pourquoi j'aime mieux le nom de *Tiret*, qui ne tombe que ſur la figure du ſigne : & j'aimerois encore mieux, ſi l'uſage l'autoriſoit, le nom ancien d'*Hyphen*, mot grec de ὑφὲ, *ſub*, & de ἓν, *unum* ; ce qui déſignoit bien l'union de deux en un. *Voyez* TIRET.

Les caractères d'accent ſont trois ; ſavoir, l'*accent aigu*, l'*accent grave*, & l'*accent circonflexe* ; ils n'ont plus rien de *proſodique* dans notre Orthographe, puiſqu'ils n'y marquent que peu ou point ce qu'annoncent leurs noms : l'uſage orthographique en a été détaillé ailleurs. *Voyez* ACCENT.

Les caractères de quantité ſont trois : — au deſſus d'une voyelle marque qu'elle eſt longue :

Digitized by Google

˘ ſignifie qu'elle eſt brève ; ¯ indique qu'elle eſt longue. On ne fait aucun uſage de ces ſignes, vraiment *prolodiques*, que quand on parle expreſſément le langage de la *Proſodie*. (*M. BEAUZÉE.*)

* PROSONOMASIE, ſ. f. (Προσονομασία, du verbe προσονομάζω, *inſuper nomino*. C'eſt un autre nom de la figure appelée ordinairement *Paronomaſe*). (*M. BEAUZÉE.*)

Figure de Rhétorique, par laquelle on fait alluſion à la reſſemblance du ſon qui ſe trouve entre différents noms ou différents mots, comme dans ces phraſes : *Is verè conſul eſt qui Reipublicæ ſaluti conſulit ; Quum lectum petis de leto cogita.* *Voyez* PARONOMASE. (*ANONYME.*)

(N.) PROSOPOGRAPHIE, ſ. f. Eſpèce particulière de Deſcription, qui a pour objet les traits extérieurs, la figure, & le maintien d'une perſonne ou d'un animal.

Fénélon met dans la bouche de Télémaque cette *Proſopographie*, pour intéreſſer en faveur de Termoſiris (*Liv. II.*) : *Ce vieillard avoit un grand front chauve & un peu ridé : une barbe blanche pendoit juſqu'à ſa ceinture : ſa taille étoit haute & majeſtueuſe : ſon teint étoit encore frais & vermeil ; ſes yeux, vifs & perçants : ſa voix étoit douce ; ſes paroles, ſimples & aimables. Jamais je n'ai vu un ſi vénérable vieillard.*

Le même peintre, dans un autre *Proſopographie* (Liv. XXIII), amène ainſi ſous les yeux du lecteur le ſanglier qui mit en danger la vie d'Antiope : *Ses longues ſoies étoient dures & hériſſées comme des dards ; ſes yeux étincelants étoient pleins de ſang & de feu ; ſon ſouffle ſe faiſoit entendre de loin, comme le bruit ſourd des vents ſéditieux, quand Éole les rappelle dans ſon antre pour appaiſer les tempêtes ; ſes défenſes, longues & crochues comme la faulx tranchante des moiſſonneurs, coupoient le tronc des arbres : tous les chiens qui oſoient en approcher étoient déchirés ; les plus hardis chaſſeurs, en le pourſuivant, craignoient de l'atteindre.*

Proſopographie eſt un mot d'origine grèque, qui ſignifie *Deſcription de la perſonne* (perſonæ) *ou de la face extérieure.* Προσωπογραφία, de πρόσωπον, *facies*, & de γράφω, *pingo* ; en ſorte que c'eſt littéralement *faciei pictura*. Terme excellent, & qui tranche à merveille avec celui d'*Éthopée*, qui eſt la Deſcription, ſi je peux le dire, des traits moraux & de la phyſionomie de l'âme. (*Voyez* ÉTHOPÉE). Les deux figures réunies donnent le *Portrait* complet. *Voyez* PORTRAIT. (*M. BEAUZÉE.*)

(N) PROSOPOPÉE, ſ. f. Figure de penſée par mouvement, qui conſiſte à prêter, aux choſes inſenſibles, de l'action, des penſées, des ſentiments, des paſſions ; à leur adreſſer la parole, comme ſi elles entendoient ; à la leur prêter, comme ſi elles en avoient la faculté ; à rendre préſentes les perſonnes abſentes, ou à faire revivre celles qui ſont mortes, ſoit en leur adreſſant la parole, ſoit en les faiſant parler elles mêmes.

I. Le premier degré de la *Proſopopée* conſiſte à attribuer le ſentiment aux choſes inſenſibles & inanimées, en parlant d'elles comme on parleroit des êtres animés & ſenſibles : effet naturel des paſſions, qui cherchent à ſe répandre au dehors & qui portent l'âme qu'elles agitent à chercher dans tout ce qui l'environne les objets & les affections dont elle eſt elle-même frapée ; tout paroît triſte à une âme plongée dans la triſteſſe, tout eſt gai & riant pour celle qui nage dans la joie, tout fait des reproches à un criminel. Tel eſt le fondement du langage ordinaire des poëtes ; écoutons Boileau :

J'entends déja *frémir* les deux mers *étonnées*
De voir leurs flots unis aux pieds des Pyrénées ;

il parle du fameux canal de Languedoc. Il dit dans un autre endroit :

Sous les fougueux courſiers l'onde écume & ſe plaint.

Par une fiction ſemblable, Racine fait dire à Théramène :

Le flot qui l'apporta *recule épouvanté* ;

vers admirable, dicté par la paſſion & par l'effroi dont Théramène n'eſt pas encore revenu ; & par là même, quoi qu'en ait pu dire La Motte, très-naturel dans la ſituation où ſe trouve cet acteur.

Dans le même poëte, Phèdre, déchirée par ſes remords, dit à ſa confidente :

Il me ſemble déja que ces murs, que ces voûtes,
Vont *prendre la parole*, & *prêts à m'accuſer*,
Attendent mon époux pour le détabuſer.

ici la figure eſt modeſte & adoucie par le correctif *il me ſemble.*

Les proſateurs imitent ſouvant la hardieſſe poétique. Pline l'ancien dit que " La terre *ſe réjouit* „ *ſoit d'obéir* à un ſoc couronné de lauriers, & „ d'être cultivée par un triomphateur „ : Gaudente *terrâ vomere laureato & triumphali aratore* (*Lib. III, cap. 3.*)

Vous ſavez que naturellement la victoire eſt cruelle, inſolente, impie ; *M. de Turenne la rendoit* douce, raiſonnable, & religieuſe. (Fléchier.)

Sa beauté n'a-t-elle pas toujours été ſous la garde *de la plus* ſcrupuleuſe *vertu ?* (Boſſuet.)

La raiſon conduit *l'homme juſqu'à une entière conviction des preuves hiſtoriques de la religion*

chrétienne ; après quoi elle le livre & l'abandonne *à une autre lumière, non pas contraire, mais toute différente & infiniment supérieure.* (Fontenelle.)

II. Adreſſer la parole aux êtres inſenſibles, aux perſonnes abſentes, aux morts, eſt comme le ſecond degré de la *Proſopopée* : & cette eſpèce eſt déſignée par le nom particulier d'*Apoſtrophe*. *Voyez* APOSTROPHE.

Parole adreſſée à des êtres inſenſibles. *Sans cette paix, Flandre, théâtre ſanglant où ſe paſſent tant de ſcènes tragiques, tu aurois accru le nombre de nos provinces ; & au lieu d'être la ſource malheureuſe de nos guerres, tu ſerois aujourd'hui le fruit paiſible de nos victoires.* (Fléchier).

Aux perſonnes abſentes. Dans Racine (*Iphig.* V. 4), Clytemneſtre s'écrie :

Mais cependant, ô Ciel ! ô mère infortunée !
De feſtons odieux ma fille couronnée
Tend la gorge aux couteaux par ſon père apprêtés :
Calchas va dans ſon ſang . . . *Barbares, arrêtez,*
C'eſt le pur ſang du dieu qui lance le tonnerre.

Aux morts. *Dormez votre ſommeil, Riches de la terre, & demeurez dans votre pouſſière. Ah ! ſi quelques générations, que dis-je ? ſi quelques années après, vous reveniez, Hommes oubliés du monde ; vous vous hâteriez de rentrer dans vos tombeaux, pour ne voir pas votre nom terni, votre mémoire abolie, & votre prévoyance trompée dans vos amis, dans vos créatures, & plus encore dans vos héritiers & dans vos enfans.* (Boſſuet).

III. Le troiſième, le ſublime degré de la *Proſopopée*, eſt de prêter la parole aux abſents, aux morts, aux êtres inſenſibles, ſoit réels, ſoit purement moraux & métaphyſiques : & l'on ſent bien qu'alors ces diſcours feints doivent être adaptés avec art avec goût aux circonſtances qui y donnent lieu, tant par raport aux idées que par raport au ton.

L'orateur porte quelquefois la fiction juſqu'à ſe placer lui-même dans une autre conjoncture, & à ſe prêter un diſcours qui s'y raporte. C'eſt le premier exemple que je citerai : il eſt tiré de Tite-Live (*Lib.* XXXIV, *cap.* ij), dans le diſcours de Caton le cenſeur, alors conſul, contre le luxe des femmes, & en faveur de la loi Oppia, qui donnoit à ce luxe des bornes très-étroites :

Equidem non ſine rubore quodam, paulo ante, per medium agmen mulierum in forum perveni. Quod niſi me verecundia ſingularum magis majeſtatis & pudoris, quam univerſarum, tenuiſſet, ne compellatæ à conſule viderentur ; dixiſſem : Qui hic mos eſt in Publicum procurrendi, & obſidendi vias, & viros alienos appellandi ? Iſtud ipſum ſuos quæque domi rogare nnn potuiſtis ? An blandiores in Publico quam in Privato, & alienis quam veſtris, eſtis ? Quanquam ne domi quidem vos, ſi ſui juris finibus matronas contineret pudor, quæ leges hic rogarentur abrogarenturve curare decuit.

Ce n'eſt pas, je l'avoue, ſans une ſorte de honte, que je viens de traverſer une armée de femmes pour arriver à la place publique. Si, retenu par ce qui eſt dû de reſpect à la dignité & à la pudeur de chacune, plus que par la conſidération de la multitude, je n'avois voulu leur ſauver la honte d'être reprimandées par un conſul : *Qu'elle eſt cette manière*, leur aurois-je dit, *de courir en public, d'aſſieger les rues, de ſollicieter des hommes qui vous ſont étrangers ? Ne pouviez-vous demander chacune chez vous la même grâce à vos maris ? Vos charmes ſont-ils plus puiſſants en Public que dans le Particulier, & ſur des étrangers que ſur vos époux ? Et encore ſi la pudeur retenoit les dames dans les bornes de leur état, il ne convenoit pas que, même chez vous, vous vous mêlaſſiez des lois qui ſe font ou s'abrogent ici.*

Caton, dans le même diſcours (*Ib. cap.* jv), prête à l'une de ces dames un diſcours fort vif ſur leurs prétentions :

Ut, quod alii liceat tibi non licere, aliquid fortaſſe naturalis aut pudoris aut indignationis habeat ; ſic, æquato omnium cultu, quid unaquæque veſtrûm veretur ne in ſe conſpicietur ? Peſſimas quidem pudor eſt vel parcimoniæ vel paupertatis ; ſed utrumque lex vobis demit, quum id quod habere non licet non habetis. Hanc, *inquit*, ipſam exæquationem non fero ; *illa locuples.* Cur non inſignis auro & purpurâ conſpicior ? cur paupertas aliarum ſub hâc legis ſpecie latet, ut, quod habere non poſſunt, habituræ ſi liceret fuiſſe videantur ? *Vultis hoc certamen uxoribus veſtris injicere, Quirites, ut divites id habere velint quod nulla*

Quoiqu'une permiſſion, qui accordée à une autre vous ſeroit refuſée, dût peut-être naturellement vous inſpirer quelque ſentiment de honte ou d'indignation ; dès que la parure eſt la même pour toutes, pourquoi chacune de vous craint-elle d'être remarquée ſeule ? Il eſt horrible, j'en conviens, d'avoir à rougir de ſa léſine ou de ſa pauvreté ; mais la loi vous ſauve de ce double inconvénient, puiſque vous n'êtes privées que de ce qu'il eſt illicite d'avoir. *C'eſt préciſément*, dit une dame, *cette égalité que je ne peux ſouffrir* ; & c'eſt une femme opulente. *Pourquoi ne me verroit-on pas brillante d'or & de pourpre ? pourquoi la pauvreté des autres eſt-elle ſi bien cachée à l'ombre de cette loi, que ce qu'elles ne peuvent avoir, il ſemble qu'elles l'auroient eu s'il étoit permis ?* Voulez-vous, Romains, inſpirer à vos femmes cette émulation, que les riches veuillent avoir ce que nulle autre ne peut ſe procurer ; & que les pauvres,

alia poſſit ; pauperes, ne ob hoc ipſum contemnantur, ſupra vires ſe extendant ? Næ, ſimul pudere quod non oportet cœperit, quod oportet non pudebit.

pour ne pas tomber par là dans le mépris, dépenſent au dela de leurs facultés? Aſſûrément, dès qu'on rougira de ce qui ne doit point faire honte, on ne rougira plus de ce qui doit en faire.

On ſent quel peut être l'effet de cette figure magnifique : mais elle devient encore bien plus frapante, lorſqu'elle ôſe faire parler les morts. Voyez quelle ſublimité dans le tour que prend Fléchier pour affirmer la vérité des éloges qu'il donne au duc de Montauſier : *Vous ſavez que la flatterie n'a pu régner juſqu'ici dans les diſcours que j'ai faits : oſerai-je dans celui-ci, où la franchiſe & la candeur ſont le ſujet de nos éloges, employer la fiction & le menſonge? Ce tombeau s'ouvriroit, ces oſſements ſe rejoindroient & s'animeroient pour me dire :* » Pourquoi viens-tu mentir pour moi, qui ne mentis » pour perſonne ? Ne me rends pas un honneur » que je n'ai pas mérité, à moi qui n'en voulus » jamais rendre qu'au vrai mérite. Laiſſe-moi repoſer dans le ſein de la vérité, & ne viens pas » troubler ma paix par la flatterie que j'ai haïe. » Ne diſſimule pas mes défauts, & ne m'attribue » pas mes vertus : loue ſeulement la miſericorde » de Dieu, qui a voulu m'humilier par les uns & » me ſanctifier par les autres ».

Cette eſpèce de *Proſopopée* ſemble ôſer encore davantage, quand elle va juſqu'à donner, aux choſes inſenſibles, nos propres ſentiments & notre manière de les exprimer. Boileau, à la fin du ſecond chant de ſon immortel *Lutrin*, nous en donne un exemple admirable, où il perſonnifie la Molleſſe en la peignant de ſes couleurs propres, & la fait parler d'après le caractère qui lui convient le plus. *Voyez* ASTÉISME, où j'ai cité ce beau morceau.

L'Anthropologie, je l'ai dit en ſon lieu, n'eſt que l'eſpèce de *Proſopopée*, par laquelle les hommes, ſans en excepter même les écrivains ſacrés, ſont obligés, en parlant de Dieu, de lui attribuer des parties corporelles, un langage, des goûts, des affections, des paſſions, des actions, qui ne peuvent en effet convenir qu'aux hommes. *Voyez* ANTHROPOLOGIE & ANTHROPOPATHIE.

Je vas finir par un exemple de la plus grande beauté ; c'eſt un morceau d'Iſaïe, traduit par Louis Racine : le prophète, après avoir annoncé aux juifs leur délivrance de Babylone & la punition de leur tyran, leur met tout à coup dans la bouche, par une *Proſopopée* magnifique, ce cantique admirable, rempli lui-même de toutes les eſpèces de *Proſopopées*. Je raporterai les vers ; mais il faut voir cet admirable morceau dans le texte même. (*Iſaï*, xjv. 4--21.)

Comment eſt diſparu ce maître impitoyable ?
Et comment du tribut dont nous fumes chargés
Sommes-nous ſoulagés ?
Le Seigneur a briſé le ſceptre redoutable
Dont le poids accabloit les humains languiſſants,
Ce ſceptre qui frapoit d'une plaie incurable
Les peuples gémiſſants.
Nos cris ſont apaiſés, la terre eſt en ſilence.
« Le Seigneur a dompté la barbare inſolence,
O fier & vigoureux Tyran !
» Les Cèdres mêmes du Liban
» Se réjouiſſent de ta perte :
» *Il eſt mort*, diſent-ils ; *& l'on ne verra plus*
» *La montagne couverte*
» *Des reſtes de nos troncs par le fer abattus.*
» Roi cruel, ton aſpect fit trembler les lieux ſombres :
» Tout l'enfer ſe troubla ; les plus ſuperbes ombres
» Coururent pour te voir ;
» Les rois des nations, deſcendant de leur trône,
» T'allèrent recevoir.
» *Toi-même*, dirent-ils, *ô Roi de Babylone*,
» *Toi-même, comme nous, te voilà donc percé ?*
» *Sur la pouſſière renverſé*,
» *Des vers tu deviens la pâture*,
» *Et ton lit eſt la fange impure !*
» Comment es-tu tombé des cieux,
» Aſtre brillant, Fils de l'Aurore ?
» Puiſſant Roi, Prince audacieux,
» La terre aujourdhui te dévore.
» Dans ton cœur tu diſois : *A Dieu même pareil*,
» *J'établirai mon trône au deſſus du ſoleil*,
» *Et près de l'Aquilon ſur la montagne ſainte*
» *J'irai m'aſſeoir ſans crainte ;*
» *A mes pieds tremblerons les humains éperdus :*
» Tu le diſois, & tu n'es plus.
» Les paſſants qui verront ton cadavre paroître,
» Diront, en ſe baiſſant pour te mieux reconnoître :
» *Eſt-ce là ce mortel qui troubla l'univers*,
» *Par qui tant de captifs ſoupiroient dans les fers*,
» *Ce mortel dont le bras détruiſit tant de villes*,
» *Sous qui les champs les plus fertiles*
» *Devenoient d'arides déſerts ?*
» Tous les rois de la terre ont de la ſépulture
» Obtenu le dernier honneur :
» Toi ſeul privé de ce bonheur,
» En tous lieux rejeté, l'horreur de la nature,
» Homicide d'un peuple à tes ſoins confié,
» De ce peuple aujourdhui tu ne vois oublié.
» Qu'on prépare à la mort ſes enfants miſérables ;
» La race des méchants ne ſubſiſtera pas :
» Courez tous à ſes fils annoncer le trépas ;

» Qu'ils périſſent. L'auteur de leurs jours déplorables
» Les a remplis de ſon iniquité ;
» Frapez, faites ſortir de leurs veines coupables
» Tout le malheureux ſang dont ils ont hérité ».

Que d'images, que de figures raſſemblées dans ce morceau. On entend parler tour à tour les Cèdres du Liban, les Ombres des morts, les juifs, le roi de Babylone, & les paſſans qui trouvent ſon corps.

On ne verra pas ſans agrément ni ſans utilité le même morceau traduit en vers latins par milord Lowth, aujourdhui évêque d'Oxford ; il eſt intitulé : *Iſraelitarum ἐπινίκιον in occaſum regis regnique babylonici, Ode prophetica* : & on le trouve, *pag.* 376 de l'édition de 1775 de l'ouvrage de ce ſavant prélat, *De ſacrâ Poeſi hebræorum prælectiones academicæ*.

Du reſte, plus le tour de la *Proſopopée* a de hardieſſe & d'éclat, plus elle a beſoin d'être ménagée avec goût, employée avec retenue, placée à propos, & adoucie dans l'occurrence par des précautions pleines de ſageſſe. C'eſt de toutes les figures la plus vive & la plus magnifique ; on ne doit en faire uſage que dans les grandes paſſions, & cette eſpece de fiction doit être ſoutenue d'une grande force d'éloquence. Car les choſes extraordinaires, incroyables, & qui ſont comme hors de la nature, n'ont point un effet médiocre : elles doivent néceſſairement, ou produire un grand effet, parce qu'elles vont au dela du vrai ; ou dégénérer en puérilités, parce qu'elles n'ont pas l'appui du vrai. Je ne parle ici, on le ſent bien, que relativement au genre oratoire & au ton le plus élevé ; car on ſent bien auſſi que dans les petites *Proſopopées*, par exemple, où La Fontaine fait parler les animaux ou les êtres même inanimés, il a dû, comme il l'a fait avec un ſuccès inimitable, les faire parler naïvement, d'une manière conforme à leurs caractères connus ou ſuppoſés & aux circonſtances où il les plaçoit. C'eſt la règle la plus générale & la plus ſûre à ſuivre en toute occaſion & dans tous les genres.

Proſopopée vient du grec προσωπον, *facies* ou *perſona*, & ποιέω, *facio* ; & on peut en conſéquence le rendre littéralement par le terme de *Perſonnification*, parce qu'on y perſonnifie effectivement des êtres fort éloignés par leur nature d'être des perſonnages ; ou qu'on introduit par fiction des perſonnages réels, qui naturellement n'ont aucune part au diſcours.

Mais puiſque cette figure conſiſte dans une fiction de perſonnages, n'eſt-elle pas une figure de penſée par fiction, plûtôt que par mouvement ? Elle eſt ſans contredit une figure de mouvement, puiſqu'elle ſuppoſe l'âme, pour ainſi dire, emportée hors de la ſphère : & elle n'eſt pas une figure de fiction, parce qu'il n'y a rien de feint & de ſimulé dans le diſcours qu'elle produit ; elle dit directement & clairement ce qu'on a intention de dire, au lieu que les figures de fiction n'diſent en effet autre choſe que ce qu'on a intention de faire entendre. (*M. BEAUZÉE.*)

* PROSTHÈSE, ſ. f. Eſpèce de métaplaſme (*voyez* MÉTAPLASME), qui change le matériel primitif d'un mot par une addition faite au commencement du mot. *Per ſtheſis apponit capiti.*

C'eſt ainſi que le latin *cura* vient du grec κηρ, par l'addition d'un *c* ; que le françois *grenouille* vient du latin *ranuncula*, par l'addition d'un *g* ; *nombril*, de *umbilicus*, avec *n* ; *ventre*, ainſi que le latin *venter*, de ὑστερα, avec un *v* ; &c.

C'eſt à la même figure que nous devons les mots *alcoran*, *alkali*, *almageſte*, *almanac*, par l'addition de l'article arabe *al*, qui ne nous diſpenſe pas d'employer le nôtre, parce que l'arabe fait une partie ſignificative du mot compoſé : *Alcoran*, de *al* & de *coran*, qui peut ſignifier *lecture*, c'eſt à dire, dans le ſens des muſulmans, *la lecture* ou *le livre* par excellence : *Alkali*, de *al* & de *kali*, qui eſt le nom arabe de notre *ſoute* ; c'eſt le nom chimique d'une eſpèce particulière de ſel ſemblable à celui de la ſoute : *Almageſte*, nom donné par les arabes au principal ouvrage de Claude Ptolomée ſur l'Aſtronomie, de *al* & du grec μέγιστος, *maximus*, comme qui diroit *le très-grand* livre : *Almanac*, de *al* & du grec dorique μὰν, au lieu du commun μὴν, qui ſignifie *mois* ; c'eſt le tableau des mois de l'année.

(†) Nous avons tiré par *Proſthèſe*, des mots latins *ſpatium*, *ſpiritus*, *ſtomachus*, *ſtudium*, les mots françois *eſpace*, *eſprit*, *eſtomac*, *étude*, que l'on écrivoit & que l'on prononçoit anciennement *eſtude* : cet *e* ajouté au commencement vient du nom alphabétique de la lettre *ſ* qui commence les mots latins, & que nos pères prononçoient ſéparément de la conſonne ſuivante, comme le bas peuple prononce encore aujourdhui *une eſtatue*. Nous prononçons toutefois ſans *e* au commencement, & conformément à l'étymologie latine, les adjectifs *ſpacieux*, *ſpirituel*, *ſtomachique*, *ſtudieux* ; peut-être parce que ces adjectifs ayant été formés depuis, & par des hommes plus inſtruits ou plus attentifs, on s'eſt plus attaché à l'étymologie. Quoi qu'il en ſoit, ſi l'on ne conſervoit cette remarque ſur la lettre *ſ*, quelque étymologiſte diroit peut-être un jour qu'elle a été changée en *e* : mais comment expliqueroit-il le méchaniſme de ce changement ?

On doit auſſi regarder comme une veritable *Proſthèſe*, l'addition, à la tête d'un mot, d'une particule qui ajoûte à la ſignification propre de ce mot quelque idée acceſſoire ; comme *amovible*, *comprendre*, *dédire*, *énoncer*, *forlancer*, *indocile*, *mécontent*, *préjugé*, *reprife*, *ſurcharge*, &c. Le mot *fait* eſt ſimple ; *parfait* eſt compoſé au moyen d'une *Proſthèſe* ; & dans le mot *imparfait*, il y a double *Proſthèſe*.

Les grecs font un grand uſage de ce métaplaſme

dans la formation de leurs temps. Τυπτω ; de là ἐτυπτον, ἔτυπον : de même γράφω ; de là ἔγραφον : de τύφω vient ἐτυφα, de γράφω vient ἐγεγραφα : il y a en tout cela un s ajouté au commencement. La *Proſtheſe* eſt double dans τέτυφα, γέγραφα ; elle eſt triple dans ἐτετύφειν, ἐγεγράφειν.

Les latins font auſſi uſage de la *Proſthèſe* dans la formation de quelques prétérits : *cado*, *cecidi* ; *diſco*, *didici* ; *fallo*, *fefelli* ; *mordeo*, *momordi* ; *pello*, *pepuli* ; *ſpondeo*, *ſpopondi* ; *tendo*, *tetendi*, &c.

Les allemands forment par *Proſthèſe* tous leurs ſupins, en mettant à la tête la ſyllabe *ge* (qu'ils prononcent *gué*) : *loben*, louer, *gelobet*, loué ; *reiſen*, partir, *gereiſet*, parti ; *ſehen*, voir, *geſehen*, vu ; *wollen*, vouloir ; *gewolt*, voulu, &c).

Le mot *Proſthèſe* vient du grec προστιθέναι, *apponere*, & ſignifie *appoſitio* : RR. πρὸς *ad*, & θέσις, *poſitio*. Voſſius croit que c'eſt plus tôt πρὸ, *præ* ; & en conſequence il traduit le mot par *præpoſitio* : on auroit donc conſervé le mot grec, pour ne pas confondre l'idée du métaplaſme qu'il déſigne avec celle de la partie d'oraiſon qu'on appelle *Prépoſition*. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PROTASE, ſ. f. *Grammaire*. C'eſt un mot grec πρότασις, de προτείνω, *prætendo*, & l'on déſigne, par ce terme, celle des deux parties caractériſtiques de la période qui eſt *miſe la première en avant*. Indépendamment du nombre des membres, & par conſéquent des propoſitions partielles qui compoſent une période, elle doit naturellement ſe réduire à deux ſens partiels généraux, dont la réunion complète la période : ſi elle n'a que deux membres, chacun de ces deux membres eſt l'un des deux ſens généraux, & le premier eſt la *Protaſe* ; ſi elle a trois membres, la *Protaſe* peut être compriſe dans le premier membre ; & elle peut s'étendre juſqu'au ſecond, ſelon que le premier des deux ſens partiels généraux eſt terminé au premier ou au ſecond membre : ſi elle a quatre membres & qu'elle ſoit bien compoſée, la *Protaſe* occupe les deux premiers. *Voyez* PÉRIODE.

Le reſte de la période prend le nom d'*Apodoſe*, *Voyez* APODOSE. (*M. BEAUZÉE.*)

PROTASE, ſ. f. *Littérature*. Dans l'ancienne poéſie dramatique, c'étoit la première partie d'une pièce de Théâtre, qui ſervoit à faire connoître le caractère des principaux perſonnages, & à expoſer le ſujet ſur lequel rouloit toute la pièce. *Voyez* DRAMATIQUE, TRAGÉDIE.

Ce mot eſt formé du grec προτείνω, tenir le premier lieu ; c'étoit en effet par là que s'ouvroit le Drame. Selon quelques-uns, la *Protaſe* des anciens revient à nos deux premiers actes ; mais ceci a beſoin d'être éclairci.

Scaliger définit la *Protaſe*, *In quâ proponitur & narratur ſumma rei ſine déclaratione* ; c'eſt à dire, l'expoſition du ſujet, ſans en laiſſer pénétrer le dénouement : mais ſi cette expoſition ſe fait en une ſcène, on n'a donc beſoin pour cela ni d'un ni de deux actes ; c'eſt la longueur du récit, ſa nature, & ſa néceſſité qui déterminoient l'étendue de la *Protaſe* à plus ou moins de ſcènes, la renfermoient quelquefois dans le premier acte, & la pouſſoient auſſi quelquefois juſques dans le ſecond. Auſſi Voſſius (*Inſtitut. poët. lib. II*, *cap.* v) remarque-t-il que cette notion, que Donat ou Evanthe ont donnée de la *Protaſe*, Protaſis *eſt primus actus*, *initiumque Dramatis*, n'eſt rien moins qu'exacte ; & il allègue en preuve le *Miles gloriоſus* de Plaute, où la *Protaſe*, ce que Scaliger appelle *rei ſumma*, ne ſe fait que dans la première ſcène du ſecond acte, après quoi l'action commence promptement. La *Protaſe* ne revient donc à nos deux premiers actes, qu'à raiſon de la première place qu'elle occupoit dans une tragédie ou une comédie, & nullement à cauſe de ſon étendue.

Ce que les anciens entendoient par *Protaſe* nous l'appelons *Préparation de l'action* ou *Expoſition du ſujet* ; deux choſes qu'il ne faut pas confondre. L'une conſiſte à donner une idée générale de ce qui va ſe paſſer dans le cours de la pièce, par le récit de quelques évènements que l'action ſuppoſe néceſſairement. C'eſt d'elle que Deſpréaux a dit :

> Que dès le premier vers l'action préparée
> Sans peine du ſujet applaniſſe l'entrée.

L'autre dévelope d'une manière un peu plus préciſe & plus circonſtanciée le véritable ſujet de la pièce : ſans cette expoſition, qui conſiſte quelquefois dans un récit, & quelquefois ſe dévelope peu à peu dans le dialogue des premières ſcènes, il ſeroit comme impoſſible aux ſpectateurs d'entendre une tragédie dans laquelle les divers intérêts & les principales actions des perſonnages ont un raport eſſenciel à quelque autre évènement qui influe ſur l'action théatrale, qui détermine les incidents, & qui prépare, ou comme cauſe, ou comme occaſion, les choſes qui doivent enſuite arriver. C'eſt de cette partie que le même poëte a dit :

> Le ſujet n'eſt jamais aſſez tôt expliqué.

C'eſt ſans doute par cette raiſon que nos meilleures tragédies s'ouvrent toujours par un des principaux perſonnages, qui, devant prendre un grand intérêt à ce qui va arriver, en a vraiſemblablement pris beaucoup à ce qui a précédé, & en inſtruit quelque autre perſonnage, qui, dans le cours de la pièce, contribuera beaucoup à l'action principale, ou du moins ſervira à préparer, à faire-naître, à enchainer les divers évènements, & qui vraiſemblablement n'en doit point être inſtruit. *Voyez* PROTATIQUE.

Cette expoſition du ſujet ne doit point être ſi

claire qu'elle inſtruiſe parfaitement le ſpectateur de tout ce qui doit ſe paſſer dans la ſuite, mais le lui laiſſer entrevoir comme une perſpective, pour le rapprocher par degrés & le développer ſucceſſivement, afin de ménager toujours un nouveau plaiſir partant du même principe, quoique varié par de nouveaux incidents qui piquent & réveillent la curioſité. Car ſi l'on ſuppoſe une fois l'eſprit ſuffiſamment inſtruit, on le prive du plaiſir de la ſurpriſe auquel il s'attendoit. C'eſt préciſément ce que dit Donat quand il définit la *Protaſe*, *Primus actus fabulæ, quo pars argumenti explicatur, pars retinetur, ad populi expectationem tenendam.* (*Voyez* Voſſius, *Inſt. poetic. lib. II, cap.* v.)

Les anciens connoiſſoient peu cet art : au moins les latins s'embarraſſoient-ils peu de tenir ainſi l'eſprit des ſpectateurs dans l'attente. Dès le prologue d'une pièce, ils annonçoient toute l'ordonnance, la conduite, & le dénoûment : témoin l'*Amphytrion* de Plaute. Les modernes entendent mieux leurs intérêts & ceux du Public. *Principes pour la lect. des poëtes, tom. II, pag.* 33 *& ſuiv.* (*ANONYME.*)

PROTATIQUE, adj. Terme de Poéſie grèque & latine. C'étoit un perſonnage qui ne paroiſſoit ſur le théâtre qu'au commencement de la pièce, comme Soſie, dans l'*Andrienne* de Térence. Voſſius *Inſt. poët.* liv. II, ch. v.

Chez les anciens, ces perſonnages *protatiques* prenoient peu d'intérêt à l'action ; & c'étoit un défaut. Les modernes n'en ſont pas exempts ; & on l'a juſtement reproché à Corneille, par le choix qu'il a fait dans Rodogune, & de Laonice & de ſon frère Timagène pour le récit des évènements antérieurs à l'action ; récit qui ſe trouve interrompu par l'arrivée d'Anthiocus, & dont Laonice a la complaiſance de reprendre le fil dans la ſcène quatrième du même acte, toujours pour inſtruire ſon frère Timagène, qui ne l'écoute que par curioſité & ſans intérêt. Corneille eſt tombé pluſieurs fois dans ce défaut, que Racine a toujours évité, par le ſoin qu'il a pris de n'introduire que des perſonnages *protatiques* intéreſſants. Ainſi, dans Iphigénie, c'eſt Agamemnon ; dans Athalie, Joad & Abner ; dans Britannicus, Agrippine & Burrhus ; c'eſt à dire, les perſonnages les plus diſtingués & qui influeront le plus ſur le reſte de la pièce, qui prennent ſoin d'inſtruire le ſpectateur de tout ce qui a précédé l'action. On ſent combien cette différence eſt à l'avantage de Racine, & contribue à la régularité du ſpectacle : car il eſt naturel de penſer que ces principaux acteurs ſont beaucoup mieux inſtruits des évènements, des intrigues d'une Cour, & ſeatent la liaiſon qu'elle peut avoir avec l'evènement qui va ſuivre & qui fait le ſujet de la pièce, beaucoup mieux qu'une ſuivante ou un capitaine des gardes, qui, dans une pièce, ne ſervent ſouvent qu'à faire nombre. (*ANONYME.*)

(N.) PROTOZEUGME, ſ. m. Eſpèce de Zeugme, où l'on n'exprime que dans le premier membre le mot ſouſentendu, mais également néceſſaire dans les autres. *Voyez* ZEUGME. (*M. BEAUZÉE.*)

* PROVERBE, ſ. m. *Littérature.* Cambden définit le *Proverbe*, Un diſcours concis, ſpirituel, ſage, fondé ſur une longue expérience, & qui contient ordinairement quelque avis important.

On pourroit, en ce ſens, appeler *Proverbes*, tant d'Adages, d'Apophtegmes, & de Maximes des ſept Sages de la Grèce & des philoſophes de l'antiquité ; & c'eſt dans ce ſens qu'on a donné le nom de *Proverbes* à cet excellent recueil de Maximes qui fait partie des livres de l'ancien Teſtament ſous le titre de *Proverbes de Salomon.*

Mais par *Proverbes*, on entend communément Une maxime conciſe & qui renferme beaucoup de ſens, mais énoncée dans un ſtyle familier & qu'on n'emploie guère que dans la converſation ; tels que ceux-ci : *Qui trop embraſſe mal étreint ; Chat échaudé craint l'eau tiède ; Un Tiens vaut mieux que deux Tu l'auras ; Il faut garder une poire pour la ſoif ; A père avare enfant prodigue ; A bon chat bon rat ;* &c.

On nous a donné un recueil alphabétique de *Proverbes* de cette dernière eſpèce ; mais ce qui le rend preſque inutile, c'eſt qu'on a négligé de rechercher l'origine de la plupart de ces manières de parler *proverbiales*, ou d'expliquer ce qui y a donné occaſion. (*ANONYME.*)

(? Je ne ſais de quel recueil veut parler l'Anonyme : mais j'en ai deux ſous les yeux, que j'indiquerai au lecteur ſans les juger. Le premier eſt intitulé, *Dictionnaire des* Proverbes *françois, & des façons de parler comiques, burleſques, & familières*, &c. Paris, 1748, petit *in*-8°. Le ſecond, *Dictionnaire comique, ſatirique, critique, burleſque, libre*, & proverbial, *&c. ; par Philibert-Joſeph Le Roux.* Amſterdam, 1750, grand *in*-8°.

Ce qu'il faut ſurtout obſerver, c'eſt qu'il y a deux ſortes de *Proverbes* relativement à la forme. Les uns ſont des Maximes ou des ſentences, énoncées avec préciſion & d'un ton dogmatique : tel eſt ce *Proverbe* italien : *Chi mi fa piu careſſe che non ſole, o m'a ingannato, o ingannar me vole* (Qui me fait plus de careſſes qu'il n'a coutume, ou m'a trompé, ou veut me tromper). Les autres ſe préſentent ſous le voile de quelque Allégorie d'un ſens clair & d'une application aiſée : j'en ai cité & expliqué pluſieurs exemples à la fin de l'*article* ALLÉGORIE (*voyez* ce mot), où j'ai dit quelque choſe de l'uſage des *Proverbes.* (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PSEUDO. Particule prépoſitive, qui peut ſervir & qui ſert en effet à la compoſition de pluſieurs mots, où l'on veut faire entrer l'idée de fauſſeté ;

fauſſeté ; car elle eſt tirée du verbe grec ψεύδω, *fallo*.

Les grecs nous en ont donné l'exemple dans ψευδοδιδάσκαλος, *faux docteur*, ψευδολογος, *menteur*, ψευδομάρτυρ, *faux témoin*, ψευδοπάρθενος, *fauſſe vierge*, ψευδοπροφήτης, *faux prophète*, ψευδώνυμος, *fauſſement nommé* : nous avons pris d'eux, dans ce même ſens, le mot *Pſeudonyme*, qui ſe dit des perſonnes & des ouvrages.

L'auteur de l'*Année littéraire* (1771, *tom.* I, *lett.* x, *pag.* 234) a riſqué l'adjectif *Pſeudolyrique*, pour dire, *fauſſement prétendu lyrique* : pourquoi ne paſſeroit-il pas ?

Au lieu de flétrir les noms *Philoſophie* & *Philoſophe*, en les appliquant à une doctrine audacieuſe & fauſſe, & à ceux qui l'enſeignent ou qui l'adoptent ; que n'y ſubſtitue-t-on les termes de *Pſeudoſophiſme* & de *Pſeudoſophiſte* ? ils ſont analogiques quant à la forme, clairs quant au ſens, & néceſſaires pour la juſteſſe & la diſtinction des idées. Je crois même qu'ils vaudroient mieux que ceux de *Philomorie* & de *Philomore*, propoſés dans le Journal de Berlin. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PURETÉ, ſ. f. La *Pureté* eſt la première perfection de l'élocution, parce qu'elle contribue néceſſairement à la clarté du diſcours, *cujus ſumma virtus perſpicuitas*. Elle eſt le réſultat néceſſaire de la propriété des mots & des termes, & de la correction grammaticale.

Par la propriété des mots, on évite les inconvéniens de l'Archaïſme & les minauderies du Néologiſme (*Voyez* ARCHAÏSME & NEOLOGISME). Quiconque connoît les droits & l'autorité de l'Uſage, loin de recourir aux mots anciens abandonnés par ce ſouverain légiſlateur des langues, ou de prévenir ſa déciſion en adoptant ſans beſoin des mots nouveaux qu'il n'a point encore conſacrés, s'en tient à ceux qui ſont conſtamment reçus, ne les emploie que dans le ſens autoriſé, & ne ſe réſout à franchir l'une ou l'autre des bornes preſcrites que quand il y eſt forcé par une diſette abſolue & un beſoin indiſpenſable.

Par la propriété des termes, on s'exprime avec juſteſſe, & l'on évite le vague des idées & l'incertitude des applications. *Voyez* PROPRIETÉ.

La correction grammaticale eſt l'obſervation exacte des règles que preſcrit la Grammaire de chaque langue, relativement à la déclinaiſon, à la conjugaiſon, à la ſyntaxe, & à la conſtruction uſuelle ; elle ſe réduit, ſur tous ces points, à éviter le Soléciſme & le Barbariſme (*Voyez* SOLECISME & BARBARISME). « Il n'y a, dit Vaugelas (*Rem.* 545), qu'à éviter le Barbariſme » & le ſoléciſme pour écrire *purement* ». Cette expreſſion prouve l'importance que Vaugelas attachoit à l'exactitude dont il s'agit : mais il devoit dire qu'elle ſuffiſoit pour écrire correctement ; puiſque, comme on vient de l'obſerver, il faut y joindre encore la propriété des mots & des termes, pour remplir tout ce qu'exige la *Pureté* de l'élocution. *Voyez* CORRECTION. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) PURISME, ſ. m. Affectation exceſſive de parler ou d'écrire avec *Pureté*. On n'a pas diſtingué par une dénomination propre le ſoin raiſonnable de parler *purement*, & on en a conſacré une pour déſigner l'affectation exceſſive de fuir tout ce qui pourroit altérer la *Pureté* du langage. Il faut bien ſe garder d'en conclure que l'on puiſſe ſans conſéquence ſe permettre là-deſſus une négligence trop marquée.

S'il eſt vrai, comme on n'en peut douter, que la recherche trop ſcrupuleuſe des minuties grammaticales n'eſt propre qu'à donner à l'élocution une monotonie fatiguante, une ſéchereſſe faſtidieuſe, une langueur léthargique ; il eſt également inconteſtable que le ſtyle ne peut avoir ni agrément ni ſuccès, ſi la langue n'eſt parlée avec toute la *Pureté* poſſible. « Car perſonne, dit Cicéron (III. *Orat.* xiv. 52), » n'admire un orateur de » ce qu'il parle bien ſa langue : on ſe moque de » lui, s'il ne le fait pas ; & loin de lui croire » de l'éloquence, on ne lui croit pas même de » la raiſon ». *Nemo enim unquam eſt oratorem, quod latinè loqueretur, admiratus : ſi eſt aliter, irrident ; neque eum oratorem tamtummodo, ſed hominem non putant.*

Dans quel ſens peut-il donc être vrai que le *Puriſme* énerve la vigueur de l'eſprit, l'entretient dans la recherche des bagatelles, & l'empêche de s'élever ? Cela n'arrive que quand on ſe mêle d'écrire ou de parler, ſans avoir auparavant étudié à fond la langue dans laquelle on veut s'énoncer : il eſt inévitable alors de perdre ſon temps à chercher, à peſer, à meſurer chaque mot ; & ces recherches ralentiſſent néceſſairement la chaleur de l'eſprit, l'ouvrage ſe reſſent de l'embarras & de la contrainte de la compoſition. « Cette *Pureté* apparente eſt un ouvrage de ſculp» teur, dans lequel celui-ci raffine & corrige tou» jours, juſqu'à ce qu'enfin il l'affoiblit . . . . » La ſavante demoiſelle *de Gournay*, fille adop» tive du célèbre *Montaigne*, diſoit de ces gens» là, que ce qu'ils écrivoient étoit un bouillon » d'eau claire, c'eſt à dire, ſans impureté mais » ſans ſubſtance ». (*Eſpr. de Leibnitz.* Tom. II, *pag.* 238.)

Il faut donc ſe préparer à la compoſition, par une étude ſérieuſe & profonde de la langue & des lois que lui preſcrit la Grammaire, & de plus par la lecture réfléchie des meilleurs écrivains en proſe & en vers : les choſes alors ſe préſenteront à l'eſprit avec les mots & les tours convenables ; & l'auteur, uniquement occupé de l'objet qu'il traite, dirigera ſon élocution avec un ſuccès d'autant plus grand, qu'il aura acquis plus de facilité dans ſa langue. *Namque & hoc qui fecerit, ei res*

cum nominibus ſuis occurrent. Sed opus eſt ſtudio præcedente, & acquiſitâ facilitate & quaſi repoſitâ : namque iſta quærendi, judicandi, comparandi anxietas dum diſcimus adhibenda eſt, non quum dicimus. (Quintil. *Inſt. orat.* viij. Proœm.)

Mais il n'eſt pas ſage d'imaginer que l'étude aprofondie des lois de la Graminaire puiſſe nuire à l'élocution. « Rien n'en peut être nuiſible, dit encore Quintilien (*Ib.* j. 7) » Eſt-ce que Cicéron » fut moins grand orateur, pour en avoir obſervé » les règles avec une exactitude ſcrupuleuſe, & » pour y avoir ſévèrement aſſujéti l'élocution de » ſon fils ? L'eloquence de Céſar fut-elle moins » nerveuſe, parce qu'il avoit compoſé des livres » ſur l'Analogie ? Meſſala eut-il moins d'agré- » ment, pour avoir donné au Public des traités » entiers, non ſeulement ſur les mots, mais même » ſur les lettres ? » *Nihil ex Grammaticâ nocuerit, niſi quod ſupervacuum eſt. An ideò minor eſt M. Tullius orator, quod idem artis hujus diligentiſſimus fuit, & in filio . . . . . rectè loquendi ac ſcribendi aſper quoque exactor ? Aut vim Cæſaris fregerunt edita de Analogiâ libri ? Aut ideò minùs Meſſala nitidus, quia quoſdam totos libellos, non de verbis modo ſingulis, ſed etiam litteris, dedit ?*

« Il y a, dit l'abbé Trublet, deux ſortes d'exac- » titude dans le ſtyle ; une exactitude philoſophi- » que, & une exactitude grammaticale. La pre- » mière conſiſte à ſe ſervir des termes, des tours, & » des conſtructions les plus propres à bien rendre » la penſée ou le ſentiment qu'il s'agit d'exprimer : » la ſeconde conſiſte dans l'obſervation des lois de » la Grammaire. Il faut avoir cette ſeconde exac- » titude toutes les fois qu'elle ne nuit point à » l'autre, & y manquer ſans ſcrupule quand elle » y nuit. On eſt blâmable d'y manquer par né- » gligence ou par ignorance. Mais on attribue » quelquefois, à l'une ou à l'autre de ces deux » cauſes, une prétendue faute contre la *Pureté* du » ſtyle, qui a été faite exprès & à deſſein : on a » voulu éviter une faute plus conſidérable, ou ne » pas perdre une beauté. Toutes les règles parti- » culières, à plus forte raiſon celles de la Gram- » maire, doivent être ſacrifiées à la grande règle » de plaire : il faut tâcher néanmoins de tout ac- » corder, & il eſt rare que cela ne ſoit pas poſ- » ſible ». (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) PURISTE, ſ. m. Celui qui affecte trop de parler avec *Pureté* : on vient de voir, dans l'article précedent, quelle eſt la cauſe ordinaire de ce vice, & comment on doit le prévenir.

Mais il eſt encore une autre eſpèce de *Puriſtes*, qui ont l'affectation pédantеſque de cenſurer les plus grands écrivains, comme un régent corrigeoit la compoſition ſatirique d'un de ſes écoliers : qu'il paroiſſe un ouvrage bien conçu, bien écrit, digne des ſuffrages du Public ;

Et bientôt vous verrez mille auteurs pointilleux,
Pièce à pièce épluchant vos ſons & vos paroles,
Interdire chez vous l'entrée aux hyperboles ;
Traiter tout noble mot de terme haſardeux ;
Et dans tous vos diſcours, comme monſtres hideux,
Huer la Métaphore & la Métonymie,
Grands mots que Pradon croit des termes de Chimie.

« Racine, dit l'abbé du Bos, (*Réflex. critiq.* Part. *II*, ſect. 38), „ a-t-il mis au jour une „ tragédie, dont on n'ait pas imprimé une criti- „ que qui la rabaiſſoit au rang des pièces mé- „ diocres, & qui concluoit à placer l'auteur dans „ la claſſe de Boyer & de Pradon „ ? Les auteurs de ces critiques étoient de ces pitoyables *Puriſtes*, qui, ne voyant partout que ſoléciſmes, que barbariſmes, qu'impropriétés, feroient plus propres, ſi on daignoit les croire, à décourager les bons écrivains & à apauvrir la langue, qu'à produire les effets contraires qu'ils ſemblent toutefois ſe propoſer. La Poſtérité a fait juſtice au poète & à ſes cenſeurs. Racine, comme l'obſerve ſon fils, avoit ſur les règles de ſa langue toute la ſcience du plus habile grammairien, & n'a jamais écrit en grammairien : il brave ſouvent les règles, qu'il connoiſſoit bien ; & il les brave pour ſervir la langue, dont il mépriſoit les règles quand il en conſultoit le génie. C'eſt ainſi qu'il convient d'être *Puriſte*.

D'ailleurs, comme l'obſerve ſagement La Bruyère (*Caract.* I), C'eſt une expérience » faite, que, s'il ſe trouve dix perſonnes qui » effacent d'un livre une expreſſion ou un ſen- » timent, l'on en fournit aiſément un pareil nom- » bre qui les réclame. Ceux-ci s'écrient : *Pour- » quoi ſupprimer cette penſée ? elle eſt neuve, » elle eſt belle, & le tour en eſt admirable* : & » ceux-là affirment au contraire, ou qu'ils auroient » négligé cette penſée, ou qu'ils lui auroient » donné un autre tour. *Il y a un terme*, diſent » les uns, *dans votre ouvrage, qui eſt rencon- » tré & qui peint la choſe au naturel ; Il y a » un mot*, diſent les autres, *qui eſt haſardé, » & qui d'ailleurs ne ſignifie pas aſſez ce que » vous voulez peut-être faire entendre* : & c'eſt » du même trait & du même mot que tous ces » gens s'expliquent ainſi, & tous ſont connoiſ- » ſeurs & piſent pour tels. Quel autre parti, » pour un auteur, que d'oſer pour lors être de » l'avis de ceux qui l'approuvent » ? (*M. BEAU- ZÉE.*)

(N.) PYRRHICHE *ou* PYRRHIQUE, ſ. m. C'eſt, dans la Poéſie grèque & latine, un pied de deux ſyllabes brèves, comme *Deus*, *mea*. Selon Héſychius, il eſt ainſi nommé du nom πυῤῥίχη, d'une danſe très-vive, dans laquelle il

dominoit à cauſe de ſa légèreté : & le nom de cette danſe venoit de celui de ſon inventeur, qui, ſelon quelques-uns, fut Pyrrhus de Cydon, & ſelon d'autres, Pyrrhus fils d'Achille.

Pectis Pyrrhiche, à cauſe de l'étymologie ; & *Pyrrhique*, à cauſe de la prononciation : cette ſeconde manière convient mieux à notre Orthographe, qui n'a déjà que trop d'équivoques. *M.* (*BEAUZEE.*)

Q

Q

Q, ſ. m. *Grammaire.* C'eſt la dix ſeptième lettre & la treizième conſonne de notre alphabet. Comme elle eſt toujours ſuivie d'un *u*, ſi ce n'eſt dans un petit nombre de mots, comme *coq*, *cinq*, nous terminons par cette voyelle le nom de la conſonne *Q*, & nous la nommons *Cu*. Le ſyſtême naturel de l'épellation veut que nous la nommions *Que* ou *Ke*. Cette lettre répond au κ des grecs & au ק des hébreux.

L'articulation, repréſentée par cette lettre eſt la même que celle du *k* ou du *c* devant *a*, *o*, *u* (*Voyez* K & C). C'eſt une articulation linguale, dentale, & forte, dont la foible répond au γ des grecs & au ג des hébreux : la pointe de la langue s'appuie contre les dents inférieures, & la racine s'enève pour préſenter à l'air l'obſtacle qui doit en procurer l'exploſion. C'eſt pourquoi ces deux articulations paroiſſent retentir au fond de la bouche & dans la trachée-artère ; d'où vient que la plupart des grammairiens les regardent comme gutturales, ſurtout les allemands : *Gutturales appello*, dit Wachter, *quæ in regione gutturis formantur* (Gloſſar. germ. *Proleg. ſect.* ij, §. 20). Mais comme l'inſtrument qui opère ces articulations eſt la langue appuyée contre les dents inférieures, je crois qu'il vaut mieux caractériſer l'exploſion par ce méchaniſme, que par le lieu où elle s'opère. Elle a en outre d'autres liaiſons d'affinité avec les autres articulations linguales & dentales ; & je les ai détaillées ailleurs. *Voyez* LINGUALE.

Comme articulation linguale, elle eſt analogue & commuable avec les autres de la même claſſe ; mais comme dentale, elle a encore plus d'analogie avec les dentales, & plus avec la foible qu'avec toutes les autres.

Comme lettre, c'eſt un meuble qui ſeroit abſolument inutile dans notre alphabet, s'il étoit raiſonné & deſtiné à peindre les élémens de la voix de la manière la plus ſimple ; & ce vice eſt commun au *Q* & au *K*. Priſcien en a fait la remarque il y a long temps ; quoique j'aye déjà raporté ailleurs ſes paroles à ce ſujet, je les citerai encore ici. *K* & *Q*, dit-il, *quamvis figurâ & nomine videantur aliquam habere differentiam cum C, tamen eandem tam in ſono quam in metro continent poteſtatem ; & K quidem penitùs ſupervacua eſt* (*Libro I*). Priſcien ne ſe déclare que contre l'inutilité de la lettre *K*, quoiqu'au fond le *Q* ne ſoit pas plus néceſſaire : ce grammairien apparemment étoit de ceux qui jugeoient le *Q* néceſſaire pour indiquer que la lettre *u* formoit une diphthongue avec la voyelle ſuivante, au lieu qu'on employoit le *c* lorſque les deux voyelles ſeſoient deux ſyllabes, ainſi voyons-nous encore *qui* monoſyllabe au nominatif, & *cui* diſſyllabe au datif.

Il ſeſoit très-bien de s'en tenir à l'uſage de ſa langue ; mais en y obéiſſant, il auroit pu & dû l'apprécier. Si l'on avoit fait uſage de la diérèſe, qu'on eût écrit *cui* au nominatif, & *cuï* au datif ; on ne ſeroit pas tombé dans l'inconvénient réel de repréſenter la même articulation par deux ſignes différents. Si donc Varron & Licinius Calvus ſont repréhenſibles pour avoir rejeté le *Q*, ce n'eſt pas, comme le dit Lancelot dans ſa *Méthode latine* (*Traité des lettres*, chap. *ix*, §. 1), parce qu'elle devoit être retenue à cauſe de cette diſtinction ; mais parce qu'ils contrediſoient, dans leur pratique, l'uſage dont aucun particulier n'a droit de s'écarter, mais que tout homme de Lettres peut diſcuter & juger.

« On doit obſerver, dit Duclos (*Rem.* ſur le *chap.* ij de la *I part.* de la *Gramm. génér.*), » que le ſon du *Q* eſt plus ou moins fort dans » des mots différents : il eſt plus fort dans *ban-* » *queroute* que dans *banquet* .... Le *g* (gue) » eſt auſſi plus ou moins fort ; il eſt plus fort » dans *guenon* que dans *gueule* ». J'avoue que je n'avois jamais aperçu & que je n'aperçois point encore cette différence ; & je ſuis, à cet égard, organiſé comme M. Harduin, ſecrétaire perpétuel de l'Académie d'Arras, dont je viens d'emprunter les termes (*Rem. diverſes ſur la prononc. pag.* 123). Je ſerois même tenté de croire que ce qui trompe ici la ſagacité de l'illuſtre ſecrétaire de l'Académie françoiſe, c'eſt la différence même des ſons qui ſuivent l'une ou l'autre de ces conſonnes, ou la différente quantité du même ſon.

L'abbé Danet, dans ſon Dictionnaire françois-latin, dit que le *Q* eſt une lettre double ; car ſa figure, dit-il, eſt compoſée d'un *C* & d'un *U* renverſés, joints enſemble, qui font le même ſon. S'il faut prendre cette preuve à la lettre, elle eſt plaiſante ; parce que les traits de la figure ne font rien à la ſignification ;

ſi l'auteur a voulu dire autre choſe que ce que préſente la lettre, il s'eſt très-mal expliqué. Il devoit du moins s'étayer de ce que quelques anciens ont écrit Q pour *CU*, comme *qi*, *qæ*, *qid* pour *qui*, *quæ*, *quid*. Mais on lui auroit répliqué ce que l'auteur de la *Méthode latine* répond à ceux qui emploient cet argument : 1°. que les anciens s'abſtenoient d'écrire *u* après *q*, *a* après *c*, *e* après *d*, &c; parce que le nom épellatif de la lettre avertiſſoit aſſez de la voyelle ſuivante, quand elle devoit être la même que celle de l'épellation alphabétique ; ce qui, pour le dire en paſſant, donne lieu de préſumer que la méthode de Maſclef pour lire l'hébreu, pourroit bien n'être pas ſi éloignée qu'on l'imagine de l'ancienne manière de lire. (*Voyez* POINT) : 2°. que, quand les anciens écrivoient *qi*, *qæ*, *qid*, peut-être prononçoient-ils de même, ſelon la remarque de Quintilien : *Fortaſſe etiam ſicut ſcribebant, ita loquebantur.*

Q, comme lettre numérale, valoit 500; & ſurmonté d'une petite barre, $\overline{Q}$ valoit 500000.

Dans les noms propres des romains, Q ſignifioit *Quintus* ou *Quintius*.

Sur nos monnoies, cette lettre indique qu'elles ont été frapées à Perpignan. (*M.* BEAUZÉE.)

QUALITÉ, TALENT. *Synonymes.*

Les *Qualités* forment le caractère de la perſonne; les *Talents* en ſont l'ornement. Les premiers rendent bon ou mauvais, & influent fortement ſur l'habitude des mœurs : les ſeconds rendent utile ou amuſant, & ont grande part au cas qu'on fait des gens.

On peut ſe ſervir du mot de *Qualité* en bien & en mal; mais on ne prend qu'en bonne part celui de *Talent*.

L'homme eſt un mélange de bonnes & de mauvaiſes *Qualités*, quelquefois biſarre juſqu'à raſſembler en lui les extrêmes. Il y a des gens à *Talents* ſujets à ſe faire valoir, & dont il faut ſouffrir pour en jouïr : mais, à cet égard, je crois qu'il vaut encore mieux eſſuyer le caprice du renchéri, que la fatigue de l'ennuyeux.

Les *Qualités* du cœur ſont les plus eſſencielles; celles de l'eſprit ſont les plus brillantes. Les *Talents* qui ſervent aux beſoins ſont les plus néceſſaires; ceux qui ſervent aux plaiſirs ſont les mieux récompenſés.

On ſe fait aimer ou haïr par ſes *Qualités*; on ſe fait rechercher par ſes *Talents*.

Des *Qualités* excellentes jointes à de rares *Talents* font le parfait mérite. (*L'abbé* GIRARD.)

QUAND, LORSQUE. *Synonymes.*

Ce ſont deux mots établis pour marquer de certaines dépendances & circonſtances dans les évènements qu'ils raprochent. Mais *Quand* paroît plus propre pour marquer la circonſtance du temps; & *Lorſque* ſemble mieux convenir pour marquer celle de l'occaſion. Ainſi, je dirois : Il faut travailler *quand* on eſt jeune; il faut être dociles *lorſqu'on* nous reprend à propos : On ne fait jamais tant de folies que *quand* on aime; On ſe fait aimer *lorſqu'on* aime : Le chanoine va à l'égliſe *quand* la cloche l'avertit d'y aller; il fait ſon devoir *lorſqu'*il aſſiſte aux offices. (*L'abbé* GIRARD.)

QUANT, POUR. *Synonymes.*

Ces deux mots ſont très-ſynonymes. *Pour* me paroît cependant avoir meilleure grâce dans le diſcours, lorſqu'il s'agit de la perſonne ou de la choſe qui régit le verbe ſuivant : *Quant* me paroît y mieux figurer, lorſqu'il s'agit de ce qui eſt régi par le verbe. Je dirois donc, *Pour* moi, je ne me mêle d'aucune affaire étrangère; *Quant* à moi, tout m'eſt indifférent.

La religion des perſonnes éclairées conſiſte dans une foi vive, dans une Morale pure, & dans une conduite ſimple, guidées par l'autorité divine & ſoutenues par la raiſon. *Pour* celle du peuple, elle conſiſte dans une crédulité aveugle & dans les pratiques extérieures, autoriſées par l'éducation & affermies par l'habitude. *Quant* à celle des gens d'Egliſe, on ne la connoîtra au juſte que quand on en aura ſeparé les intérêts temporels. (*L'abbé* GIRARD.)

QUANTITÉ, ſ. f. *Grammaire.* Par *Quantité* l'on entend, en Grammaire, la meſure de la durée du ſon dans chaque ſyllabe de chaque mot. « On „ meſure les ſyllabes, dit l'abbé d'Olivet (*Proſod. franç. pag.* 53), „ non pas relativement à la „ lenteur ou à la viteſſe accidentelle de la prononciation, mais relativement aux proportions immuables qui les rendent ou longues ou brèves. „ Ainſi, ces deux médecins de Molière (*l'Amour „ médecin, act. II, ſc.* 5), l'un qui alonge exceſſivement ſes mots, & l'autre qui bredouille, „ ne laiſſent pas d'obſerver également la *Quantité*; „ car quoique le bredouilleur ait plus vite prononcé une longue que ſon camarade une brève, „ tous les deux ne laiſſent pas de faire exactement brèves celles qui ſont brèves, & longues „ celles qui ſont longues; avec cette différence ſeulement, qu'il faut à l'un ſept ou huit fois „ plus de temps qu'à l'autre pour articuler. „

La *Quantité* des ſons, dans chaque ſyllabe, ne conſiſte donc point dans un raport déterminé de la durée du ſon, à quelqu'une des parties du temps que nous aſſignons par nos montres, à une minute, par exemple, à une ſeconde, &c. Elle conſiſte dans une proportion invariable entre les ſons, qui peut être caractériſée par des nombres : en ſorte qu'une ſyllabe n'eſt longue ou brève dans un mot que par relation à une autre ſyllabe qui n'a pas la même *Quantité*. Mais quelle eſt cette proportion ?

Digitized by Google

Longam eſſe duorum temporum, brevem unius, etiam pueri ſciunt. (Quintil. *IX.* v, 5). " Un „ temps, dit l'abbé d'Olivet (*pag.* 49), eſt ici „ ce qu'eſt le point dans la Géométrie, & l'unité „ dans les nombres „. C'eſt à dire que ce temps n'eſt *un*, que relativement à un autre qui en eſt le double, & qui eſt par conſéquent comme *deux;* que le même temps, qui eſt *un* dans cette hypothèſe, pourroit être conſidéré comme *deux* dans une autre ſuppoſition, où il ſeroit comparé avec un autre temps qui n'en ſeroit que la moitié. C'eſt en effet de cette manière qu'il faut calculer l'appréciation des temps ſyllabiques, ſi l'on veut pouvoir concilier tout ce que l'on en dit.

On diſtingue généralement les ſyllabes en longues & brèves, & *on aſſigne*, dit l'abbé d'Olivet, *un temps à la brève & deux temps à la longue* (Ibid). " Mais cette première diviſion des ſyl„ labes ne ſuffit pas, ajoûte-t-il un peu plus loin: „ car il y a des longues plus longues, & des „ brèves plus brèves les unes que les autres „. Il indique les preuves de cette aſſertion, dans le *Traité de l'arrangement des mots*, par Denys d'Halicarnaſſe (*chap.* xv); & dans l'ouvrage de G. J. Voſſius, *De arte grammaticâ*) *II. xij*), où il a, dit-on, oublié ce paſſage formel de Quintilien : *Et longis longiores, & brevibus ſunt breviores ſyllabæ* (IX. *iv.*)

Que ſuit-il de là? Le moins qu'on puiſſe donner à la plus brève, c'eſt un temps, de l'aveu du ſavant profodiſte françois. J'en conclus qu'il juge donc lui-même ce temps indiviſible, puiſque ſans cela on pourroit donner moins à la plus brève : donc le moins qu'on puiſſe donner de plus à la moins brève, ſera un autre temps; la longue aura donc au moins trois temps; & la plus longue, qui aura au dela de trois temps, en aura au moins quatre. Dans ce cas, que devient la maxime de Quintilien, reçue par l'abbé d'Olivet, *Longam eſſe duorum temporum, brevem unius?*

Mais notre profodiſte augmente encore la difficulté. " Je dis ſans héſiter, c'eſt lui qui parle (*pag.* 51), „ que nous avons nos brèves & nos „ plus brèves, nos longues & nos plus longues „ Outre cela, nous avons notre ſyllabe féminine „ plus brève que la plus breve des maſculines: „ je veux dire celle où entre l'*e* muet, ſoit qu'il „ faſſe la ſyllabe entière, comme il fait la der„ nière du mot *armée*; ſoit qu'il accompagne une „ conſonne, comme dans les deux premieres du „ mot *revenir*. Quoiqu'on l'appelle *muet*, il ne „ l'eſt point; car il ſe fait entendre. Ainſi, à „ parler exactement nous aurions cinq temps ſyl„ labiques, puiſqu'on peut diviſer nos ſyllabes en „ muettes, brèves, moins brèves, longues & plus „ longues „. Par conſéquent le moindre temps ſyllabique étant envisagé comme indiviſible par l'auteur, la moindre différence qu'il puiſſe y avoir d'un de nos temps ſyllabiques à l'autre, eſt encore élément indiviſible, & ils ſeront entre eux dans la progreſſion des nombres naturels 1, 2, 3, 4, 5.

Notre illuſtre académicien répondra peut-être que je lui prête des conſéquences qu'il n'a point avouées : qu'il a dit politivement que la plus brève auroit un temps; que la moins brève auroit un peu au dela d'un temps, mais ſans pouvoir emporter deux temps entiers; qu'ainſi la longue auroit juſtement deux temps, & la plus longue un peu au dela. Je conviens que tel eſt le ſyſtême de la *Proſodie françoiſe;* mais je réponds, 1°. qu'il eſt inconſéquent, puiſque l'auteur commence par poſer que le moins qu'on puiſſe donner à la plus brève, c'eſt un temps; ce qui eſt déclarer ce *moins* un élément indiviſible, quoiqu'on le diviſe enſuite pour fixer la gradation de nos temps ſyllabiques, ſans excéder les deux temps élémentaires : 2°. que cette inconſéquence même n'eſt pas encore ſuffiſante pour renfermer le ſyſtême de la *Quantité* dans l'eſpace de deux temps élémentaires, puiſqu'on eſt forcé de laiſſer aller la plus longue de nos ſyllabes un peu au dela des deux temps; & que par conſéquent il reſte toujours à concilier les deux principes de Quintilien, que la brève eſt d'un temps & la longue de deux, & que cependant il y a des ſyllabes plus ou moins longues, ainſi que des brèves plus ou moins brèves : 3°. que, dans ce ſyſtême, on n'a pas encore compris nos ſyllabes muettes, plus brèves que nos plus brèves maſculines; ce qui reculeroit encore les bornes des deux temps élémentaires : 4°. enfin que, ſans avoir admis explicitement les conſéquences du principe de l'indiviſibilité du premier temps ſyllabique, on doit cependant les admettre dans le beſoin, puiſqu'elles ſuivent néceſſairement du principe, & qu'au reſte c'eſt peut-être le parti le plus ſûr pour graduer d'une manière raiſonnable les différences de *Quantité* qui diſtinguent les ſyllabes.

Pour ce qui concerne la conciliation de ce calcul avec le principe, connu des enfants même, que l'art métrique, en grec & en latin, ne connoît que des longues & des brèves : il ne s'agit que de diſtinguer la *Quantité* naturelle & la *Quantité* artificielle.

La *Quantité* naturelle eſt la juſte meſure de la durée du ſon dans chaque ſyllabe de chaque mot que nous prononçons conformément aux loix du mechaniſme de la parole & de l'uſage national.

La *Quantité* artificielle eſt l'appréciation conventionnelle de la durée du ſon dans chaque ſyllabe de chaque mot, relativement au méchaniſme artificiel de la verſification metrique & du rhythme oratoire.

Dans la *Quantité* naturelle, on peut remarquer des durées qui ſoient entre elles comme les nombres 1, 2, 3, 4, 5, ou même dans une autre progreſſion : & ceux qui parlent le mieux une

langue, ſont ceux qui ſe conforment le plus exactement à toutes les nuances de cette progreſſion quelconque. Les femmes du grand monde ſont ordinairement les plus exactes en ce point, ſans y mettre du pédantiſme. Cicéron (*De Orat.* III. 21) en fait la remarque ſur les dames romaines, dont il attribue le ſuccès à la retraite où elles vivoient. Mais ſi l'on peut dire que la retraite conſerve plus sûrement les impreſſions d'une bonne éducation, on peut dire auſſi qu'elle fait obſtacle aux impreſſions de l'Uſage, qui eſt, dans l'art de parler, le maître le plus sûr, ou même l'unique qu'il faille ſuivre : nous voyons en effet que des Savants très-profonds s'expriment ſans exactitude & ſans grâce, parce que, continuellement retenus par leurs études dans le ſilence de leur cabinet, ils n'ont avec le monde aucun commerce qui puiſſe rectifier leur langage ; & d'ailleurs les ſuccès de nos dames, en ce genre, ne peuvent plus être attribués à la même cauſe que ceux des dames romaines, puiſque leur manière de vivre eſt ſi différente. La bonne raiſon eſt celle qu'allègue l'abbé d'Olivet (*pag.* 99) ; c'eſt qu'elles ont, d'une part, les organes plus délicats que nous, & par conſéquent plus ſenſibles, plus ſuſceptibles des moindres différences ; & de l'autre, plus d'habitude & plus d'inclination à diſcerner & à ſuivre ce qui plaît. A peine diſtinguons-nous dans les ſons toutes les différences appréciables ; nos dames y démêlent toutes les nuances ſenſibles : nous voulons plaire, mais ſans trop de frais ; & rien ne coute aux dames, pourvu qu'elles puiſſent plaire.

S'il avoit fallu tenir un compte rigoureux de tous les degrés ſenſibles ou même appréciables de *Quantité*, dans la verſification métrique ou dans les combinaiſons harmoniques du rhythme oratoire ; les difficultés de l'art, exceſſives ou même inſurmontables, l'auroient fait abandonner avec juſtice, parce qu'elles auroient été ſans un juſte dédommagement : les chef-d'œuvres des Homère, des Pindare, des Virgile, des Horace, des Démoſthène, des Cicéron, ne ſeroient jamais nés ; & ces noms illuſtres, enſevelis dans les ténèbres de l'oubli qui eſt dû aux hommes vulgaires, n'enrichiroient pas aujourdhui les faſtes littéraires. Il a donc fallu que l'art vînt mettre la nature à notre portée, en réduiſant à la ſimple diſtinction de longues & de brèves toutes les ſyllabes qui compoſent nos mots. Ainſi, la *Quantité* artificielle regarde indiſtinctement comme longues toutes les ſyllabes longues, & comme brèves toutes les ſyllabes brèves ; quoique les unes ſoient peut-être plus ou moins longues, & les autres plus ou moins brèves. Cette manière d'enviſager la durée des ſons n'eſt point contraire à la manière dont les produit la nature ; elle lui eſt ſeulement inférieure en préciſion, parce que plus de préciſion ſeroit inutile ou nuiſible à l'art.

Les ſyllabes des mots ſont longues ou brèves, ou par nature ou par uſage.

1°. Une ſyllabe d'un mot eſt longue ou brève par nature, quand la voix qui la conſtitue dépend de quelque mouvement organique que le méchaniſme doit exécuter avec aiſance ou avec célérité, ſelon les lois phyſiques qui le dirigent.

C'eſt par nature que de deux voyelles conſécutives dans un même mot, l'une des deux eſt brève, & ſurtout la première ; que toute diphthongue eſt longue, ſoit qu'elle ſoit uſuelle ou qu'elle ſoit factice ; que, ſi par licence on décompoſe une diphthongue, l'une des deux voix élémentaires devient brève, & plus communément la première. *Voyez* HIATUS.

On peut regarder encore comme naturelle une autre règle de *Quantité*, que Deſpautère énonce en deux vers :

Dum poſtponuntur vocali conſona bina
Aut duplex, longa eſt poſitu . . .

& que l'on trouve rendue par ces deux vers françois dans la *Méthode latine* de Port-Royal :

La voyelle longue s'ordonne
Lorſqu'après ſuit double conſonne.

Ceci doit s'entendre du ſon repréſenté par la voyelle ; & ſa poſition conſiſte à être ſuivi de deux articulations prononcées, comme dans la première ſyllabe de *cărmen*, dans la ſyllabe *pŏſt*, dans *at* ſuivi de *pius*, *ăt pius Æneas*, &c. C'eſt que l'on ne tient alors aucun compte des ſyllabes phyſiques qui ont pour âme l'*e* muet qui ſuit néceſſairement toute conſonne qui n'eſt pas avant une autre voyelle ; & qu'en conſéquence on rejette ſur le compte de la voyelle antécédente le peu de temps qui apartient à l'*e* muet que la première des deux conſonnes amène néceſſairement, mais ſourdement. Ainſi, la prononciation uſuelle ne fait que deux ſyllabes de *earmen*, quoique l'articulation *r* y introduiſe néceſſairement un *e* muet, & que l'on prononce naturellement *ca-re-mé-ne* : cet *e* muet eſt ſi bref, qu'on le compte abſolument pour rien, mais il eſt ſi réel, que l'on eſt forcé d'en retenir la *Quantité* pour en augmenter celle de la voyelle précédente.

L'auteur de la *Méthode latine* (*Traité de la* Quantité, *règle IV*) obſerve que, pour faire qu'une ſyllabe ſoit longue par poſition, il faut au moins qu'il y ait une des conſonnes dans la ſyllabe même qu'on fait longue. Car, dit-il, ſi elles ſont toutes deux dans la ſuivante, cela ne la fait pas longue d'ordinaire. Cette remarque eſt peu philoſophique ; parce que deux conſonnes ne peuvent apartenir à une même ſyllabe phyſique, & qu'une conſonne ne peut influer en rien ſur une voyelle précédente. (*Voyez* H). Ainſi, que les deux conſonnes apartiennent au mot ſuivant, ou qu'elles ſoient toutes deux dans le même mot que la voyelle précédente, ou enfin que l'une ſoit dans le même mot que la

Digitized by Google

voyelle & l'autre dans le mot ſuivant; il doit toujours en réſulter le même effet proſodique, puiſque c'eſt toujours la même choſe. Le vers qu'on nous cite de Virgile (*Énéid IX*, 37):

Ferte citi ferrum, date tela ſcandite muros,

eſt donc dans la règle générale, ainſi que l'uſage ordinaire des grecs à cet égard, & ce que l'on traite d'affectation dans Catulle & dans Martial.

On peut objecter ſur cela, que la liberté que l'on a, en grec & en latin, de faire brève ou longue une voyelle originairement brève, quand elle ſe trouve par haſard ſuivie d'une muète & d'une liquide, ſemble prouver que la règle d'alonger la voyelle ſituée devant deux conſonnes n'eſt pas dictée par la nature, puiſque rien ne peut diſpenſer de ſuivre l'impreſſion de la nature. Mais il faut prendre garde que l'on ſuppoſe, 1°. qu'originairement la voyelle eſt brève, & que pour la faire longue, il faut aller contre la règle qui l'avoit rendue brève; car ſi elle étoit originairement longue, loin de la rendre brève, le concours de la muète & de la liquide ſeroit une raiſon de plus pour l'alonger: 2°. il faut que, des deux conſonnes, la ſeconde ſoit liquide, c'eſt à dire qu'elle s'allie ſi bien avec la précédente, qu'elle paroiſſe n'en faire plus qu'une avec elle; or dès qu'elle paroît n'en faire qu'une, on ne doit ſentir que l'effet d'une, & la brève a droit de demeurer brève; ſi on veut appuyer ſur les deux, la voyelle doit venir longue.

On objectera encore, que l'uſage de notre Orthographe eſt diamétralement oppoſé à cette prétendue loi de la nature, puiſque nous redoublons la conſonne d'après une voyelle que nous voulons rendre brève. Nos pères, ſelon l'abbé d'Olivet (*pag.* 22), ont été ſi fidèles à notre Orthographe, que ſouvent ils ont ſecoué le joug de l'étymologie, comme dans *couronne*, *perſonne*, où ils redoublent la lettre *n*, de peur qu'on ne faſſe la pénultième longue en françois, ainſi qu'en latin. « Quoique le ſecond *t* ſoit muet dans *tette*, » dans *patte*, c'eſt, dit-il (*pag.* 23) une néceſ» ſité de continuer à les écrire ainſi, parce que » le redoublement de la conſonne eſt inſtitué » pour abréger la ſyllabe, & que nous n'avons » point d'accent, point de ligne qui puiſſe y ſup» pléer ».

La réponſe à cette objection eſt fort ſimple. Nous écrivons deux conſonnes à la vérité, mais nous n'en prononçons qu'une: or la *Quantité* de la voix eſt une affaire de prononciation, & non d'Orthographe; ſi bien que, dès que nous prononcerons les deux conſonnes, nous allongerons inévitablement la voyelle précédente. Quant à l'intention qu'ont eue nos pères, en inſtituant le redoublement de la conſonne dans les mots où la voyelle précédente eſt brève, ce n'a point été de l'abréger, comme le dit l'auteur de la *Proſodie françoiſe*, mais d'indiquer ſeulement qu'elle eſt brève. Le moyen étoit-il bien choiſi? Je n'en crois rien; parce que le redoublement de la conſonne, dans l'Orthographe, devroit indiquer naturellement l'effet que produit dans la prononciation le redoublement de l'articulation, qui eſt de rendre longue la ſyllabe qui précède. Nous n'avons point de ſigne, dit-on, qui puiſſe y ſuppléer. Duclos, dans ſes *Remarques* manuſcrites ſur cet endroit-là même, demande s'il ne ſuffiroit pas de marquer les longues par un circonflexe, & les brèves par la privation d'accent. Nous pouvons déja citer quelques exemples autoriſés: *matin*, commencement du jour, a la première brève, & il eſt ſans accent; *mâtin*, eſpèce de chien, a la première longue, & il a le circonflexe: c'eſt la même choſe de *tache*, ſouillure, & *tâche* que l'on a à faire; de *ſur*, prépoſition, & *sûr*, adjectif; de *jeune* d'âge, & *jeûne*, abſtinence. Y auroit-il plus d'inconvénient à écrire *il tête* & la *tête*, la *pâte* du pain, & la *pate* d'un animal; vu ſurtout que nous ſommes déja en poſſeſſion d'écrire avec le circonflexe ceux de ces mots qui ont la première longue?

2°. Une ſyllabe d'un mot eſt longue ou brève par l'uſage ſeulement, lorſque le méchaniſme de la prononciation n'exige dans la voix, qui en eſt l'âme, ni longueur ni brièveté.

Il y a dans toutes les langues un plus grand nombre de longues ou de brèves uſuelles, qu'il n'y en a de naturelles. Dans les langues qui admettent la verſification métrique & le rhythme calculé, il faut aprendre ſans réſerve la *Quantité* de toutes les ſyllabes des mots, & en ramener les lois, autant qu'il eſt poſſible, à des points de vûe généraux: cette étude nous eſt abſolument néceſſaire pour pouvoir juger des différents mètres des grecs & des latins. Dans nos langues modernes, l'uſage eſt le meilleur & le plus ſûr maître de *Quantité* que nous puiſſions conſulter; mais dans celles qui admettent les vers rimés, il faut ſurtout faire attention à la dernière ſyllabe maſculine, ſoit qu'elle termine le mot, ſoit qu'elle ait encore après elle une ſyllabe feminine. C'eſt que la rime ne ſeroit pas ſoutenable, ſi les voix correſpondantes n'avoient pas la même *Quantité*: ainſi, dit l'abbé d'Olivet, ces deux vers ſont inexcuſables:

Un auteur à genoux, dans une humble *préface*,
Au lecteur qu'il ennuie a beau demander *grace*.

C'eſt la même choſe de ceux-ci, juſtement relevés par Reſtaut, qui, en faveur de Boileau, cherche mal à propos à excuſer les précédents:

Je l'inſtruirai de tout, je t'en donne *parole*,
Mais ſonge ſeulement à bien jouer ton *rôle*.

(*M.* BEAUZÉE.)

(N.) QUATRAIN, ſ. m. Aſſortiment de quatre vers qui renferment un ſens complet. On peut en diſpoſer les vers de trois manières.

1°. On peut faire rimer le premier avec le troiſième, & le ſecond avec le quatrième; comme dans cet exemple de Malherbe, pour ſervir d'inſcription à une fontaine :

Vois-tu, Paſſant, couler cette onde
Et s'écouler incontinent?
Ainſi fuit la gloire du monde,
Et rien que Dieu n'eſt permanent.

2°. On peut faire rimer le premier avec le quatrième, & le ſecond avec le troiſième; comme dans cet exemple de La Motte :

Amour, ſi jamais, moins cruel,
Pour moi tu fléchiſſois Silvie;
Dans ces délices que j'envie
J'oublirois que je ſuis mortel.

3°. On peut faire ſuccéder les rimes deux à deux, ſans les croiſer; comme dans cet exemple de Malherbe.

Il n'eſt rien ici-bas d'éternelle durée;
Une choſe qui plaît n'eſt jamais aſſurée;
L'épine ſuit la roſe, & ceux qui ſont contents
Ne le ſont pas long temps.

Les *Quatrains* du ſieur de Pibrac ont eu autrefois une reputation meritée; & elle n'eſt tombée aujourdhui, que parce que le ſtyle en eſt ſuranné. Ils ont été traduits en grec, en latin, en turc, en arabe, & en perſan. Chacun de ces *Quatrains* eſt une moralité, énoncée d'une manière ſimple & d'un ton grave. *M. BEAUZEE.*)

(N.) QUESTION. ſ. f. *Belles-Lettres. Philoſophie. Art oratoire.* Toute diſcuſſion philoſophique ou oratoire ſuppoſe un doute à éclaircir; & l'objet du doute eſt la *Queſtion*, le point de la *Queſtion*. *Toutes nos idées viennent-elles des ſens? La penſée peut-elle être un mode de la matière?* Voilà des *Queſtions* métaphyſiques. *Eſt-ce dans le vide ou dans un fluide que les corps céleſtes ſe meuvent? & agiſſent-ils l'un ſur l'autre par un milieu ou ſans milieu?* Voilà des *Queſtions* de Phyſique. *Le vice n'eſt-il pas toujours un faux calcul de l'amour propre? Y a-t-il rien de plus intéreſſant pour l'homme en ſociété, que d'être juſte & bon?* Voilà des *Queſtions* de Morale.

On voit que les *Queſtions* philoſophiques ſont communément générales: elles le ſont toujours, dans leur principe & dans leur réſultat, lors même que la diſcuſſion roule ſur un objet particulier, comme de ſavoir, par exemple, ſi Socrate n'eût pas mieux fait, en s'échapant de ſa priſon, d'éviter à ſes juges le crime de ſa mort; ſi Caton d'Utique n'eût pas mieux fait de vivre pour tâcher d'être encore utile à ſa patrie, en inſpirant quelque pudeur à l'ambition de Céſar; ſi Brutus devoit être au nombre des aſſaſſins de ſon ami?

Les *Queſtions* oratoires ſont auſſi générales, dans ce que les rhéteurs appellent le genre *indéfini*, c'eſt à dire, le genre philoſophique, orné des formes oratoires. Mais, comme je l'ai dit ailleurs, toutes les fois que la *Queſtion* n'en eſt pas réductible à des eſpèces particulières, l'Eloquence eſt perdue: ſon objet doit être uſuel; & quelque effor que prenne la ſpéculation, ſon but doit être la pratique. L'épervier s'élève juſqu'aux nues, mais c'eſt pour fondre ſur ſa proie avec plus de rapidité: c'eſt l'image de l'Eloquence qui attaque les vices & les abus, & ſingulièrement de l'Eloquence de la Chaire.

Dans le genre délibératif, où il s'agit d'une réſolution à prendre, il eſt évident que la *Queſtion* eſt particulière; elle l'eſt de même dans le genre de controverſe, où il s'agit d'un jugement à prononcer. Mais dans l'un & l'autre, il eſt rare qu'elle ne tienne point à quelque principe général.

Rien ne ſemble plus iſolé qu'une *Queſtion* de fait; elle ne laiſſe pas de conduire ſouvent à la ſolution d'un problême; comme de ſavoir, par exemple, à quel degré de certitude peuvent s'élever les probabilités, ou quelles ſont les forces reſpectives des témoignages & des indices.

Lorſque l'exiſtence du fait ou de la choſe eſt décidée & que l'on ne diſpute que de la qualité, la ſolution dépend toujours d'un principe qui peut lui-même être reçu ou conteſté entre les deux parties.

Milon a-t-il tué Clodius? voilà un fait que Cicéron conteſte, mais foiblement; & ce n'eſt pas l'endroit où il prétend ſe retrancher. *Mais lequel des deux, de Clodius ou de Milon, a eu deſſein d'attaquer l'autre & lui a tendu des embûches?* C'eſt ici le point capital. Ce n'eſt donc plus de l'exiſtence, mais de la qualité de l'action qu'il s'agit: ſi elle eſt attaque ou défenſe; ſi elle eſt compriſe dans ce principe, qu'*un citoyen qui tue un citoyen eſt coupable & digne de mort*; ou exceptée par celui-ci, que *tout homme a le droit de conſerver ſa propre vie*. C'eſt là ce qu'on appelle l'état de la *Queſtion*.

Le principe n'eſt pas plus conteſté dans le procès qu'Eſchine intente à Demoſthène; ils conviennent tous les deux qu'un mauvais citoyen, un homme corrompu, un orateur pernicieux, eſt indigne des honneurs deſtinés au mérite & à la vertu. Mais que Démoſthène ait été ce mauvais citoyen, ou que ſon zèle, ſon dévoûment, la ſageſſe de ſes conſeils, & les ſervices ſignalés qu'il a rendus à ſa patrie lui ayent mérité la couronne d'or que Ctéſiphon lui a décernée; c'eſt le problême de cette grande cauſe, où Démoſthène a déployé toute la vigueur

vigueur de cette dialectique, qui eſt le nerf de ſon éloquence.

Lorſque c'eſt le principe même qui eſt en *Queſtion*, l'Eloquence & la Philoſophie s'y déploient en liberté; & ce ſont les plus belles cauſes. Telle fut celle de Marc-Antoine, lorſque, forcé d'avouer que Norbanus avoit ſoulevé le peuple contre Cœpion, il ûſa faire l'apologie d'une ſedition populaire. *Toute ſédition eſt criminelle : cela eſt faux*, diſoit Antoine : *toute ſédition eſt un malheur, ſans doute, mais quelquefois un malheur néceſſaire, & c'eſt alors un malheur légitime : ſouvenons-nous que c'eſt à des ſéditions que Rome a dû ſa liberté.*

Quand l'orateur a réfuté le principe de l'adverſaire & qu'il a rétabli le ſien, il lui reſte encore le plus ſouvent à faire voir que la *Queſtion* agitée tient au principe qu'il a poſé, & que ſes concluſions en ſont les conſéquences. La cauſe a donc alors deux points de controverſe : d'abord, le principe de droit; & puis, l'eſpèce & le raport de la cauſe avec ce principe. Alors Cicéron recommande de ſe tenir, le plus que l'on peut, dans la *Queſtion* générale, parce qu'elle offre un champ plus vaſte à l'Eloquence, & que l'orateur y eſt placé comme dans un poſte éminent, d'où il domine ſur la cauſe. Il me ſemble pourtant que l'attention de l'orateur, comme celle du Général d'armée, doit ſe porter ſur le point le plus foible; & que le principe une fois ſolidement prouvé, ſi c'eſt le fait qui demeure équivoque, c'eſt vers l'endroit qui périclite que l'Eloquence doit ſe hâter de réunir tous ſes efforts. *Voyez* MOYENS, PREUVE, RHETORIQUE. (*M. MARMONTEL.*)

QUESTIONNER, INTERROGER, DEMANDER, *Synonymes.*

On *queſtionne*, on *interroge*, & l'on *demande* pour ſavoir : mais il ſemble que *Queſtionner* faſſe ſentir un eſprit de curioſité; qu'*Interroger* ſuppoſe de l'autorité; & que *Demander* ait quelque choſe de plus civil & de plus reſpectueux.

Queſtionner & *interroger* ſont ſeuls un ſens : mais il faut ajouter un complément à *Demander*; c'eſt à dire que, pour faire un ſens parfait, il faut marquer la choſe qu'on *demande*.

L'eſpion *queſtionne* les gens. Le juge *interroge* les criminels. Le ſoldat *demande* l'ordre au Général. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) QUIESCENT, E, adj. Terme de Grammaire hébraïque. Les hébraïſants, attachés à la ponctuation maſſorétique ſont obligés, pour la prononciation, de diſtinguer les lettres en *mobiles* & *quieſcentes*. *Voyez* MOBILE.

Les lettres *quieſcentes* ſont celles, dit l'abbé Ladvocat (*Gramm. hébr.* pag. 7.), qui ne ſe prononcent pas toujours, parce qu'elles ſont comme en repos en certaines occaſions : ce ſont les quatre אהוי (*aleph, hé, ou, iod*,). On les appelle auſſi, dit ce grammairien, *Alouf* : c'eſt un mot factice, compoſé de la réunion des quatre noms des lettres dont il s'agit.

Il remarque que les *quieſcentes* ſe mettent aſſez ſouvent l'une pour l'autre dans l'hébreu & dans les autres langues orientales. Cela n'eſt pas fort étonnant; des lettres purement orthographiques, & qui ne ſont rien à la prononciation, peuvent ſans conſéquence ſe mettre l'une pour l'autre : il ne doit pas en être de même des mobiles, qui ſe prononcent toujours.

Il y a apparence que ces *quieſcentes* hébraïques répondent aux *muëtes* de notre orthographe françoiſe (*Voyez* MUET). Si cela eſt, elles indiquent auſſi un défaut, je ne dis pas dans l'alphabet hébreu, mais dans la prononciation des maſſorètes; puiſqu'elles ajoûtent aux indications naturelles de l'alphabet, qui ſuffiſoit ſans doute à l'origine pour la prononciation primitive.

Le ſyſtême de Maſclef, qui fait prononcer toutes les lettres ſelon leur dénomination alphabétique, n'a aucun beſoin de ces diſtinctions embarraſſantes : il ſemble ſe raprocher par là de la ſimplicité originelle; & à coup ſûr, il n'altère pas plus la vraie prononciation des temps où les livres ſaints furent écrits, que ne le fait le ſyſtême maſſorétique. (*M. BEAUZEE.*)

(N). QUOLIBET, ſ. m. Eſpèce de pointe commune & triviale, principalement fondée ſur l'*Equivoque*. *Voyez* ce mot.

Il eſt vraiſemblable que le nom de *Quolibet* vient de la double entente, qui permet de tourner le ſens de l'expreſſion du côté que l'on veut, *quolibet* : & cette origine me paroît plus ſimple & plus probable qu'aucune de celles qu'on trouve dans la dernière édition du *Dictionnaire étymologique* de Ménage.

» N'eſt-ce pas un beau triomphe pour certains » eſprits (dit Van-Effen, dans ſon *Miſanthrope* » Diſc. *lxv.*), que de vous propoſer un diſcours » équivoque; & quand vous entrez dans le ſens » le plus naturel, de vous attraper dans un autre » ſens plus caché, comme dans un piège? J'avoue » que j'ai toujours bonne opinion de ceux qui ne » ſe défient pas ſeulement d'un panneau ſi groſ- » ſièrement tendu, & que j'ai pitié de celui qui » s'applaudit de l'heureuſe réuſſite de ſon adreſſe » ridicule. On lui peut appliquer ce que dit Ben- » ſerade dans un de ſes Rondeaux :

» Des animaux le pire, c'eſt un ſot
» Plein de fineſſe ».

» Les *Quolibets*, dit le P. Bouhours (*Rem. nouv.* Tom. 1, pag. 569), » ne ſont, à pro- » prement parler, que de miſérables pointes, qui » ne portent d'ordinaire ſur rien, & où il y a du » faux preſque toujours : ce ſont des alluſions

» groſſières, froides, inſipides, qui déplaiſent & qui » fatiguent d'autant plus, que celui qui les fait » a deſſein de plaire & de réjouir. Je ne parle » pas ſeulement des vieux *Quolibets*, qui ſont » dans la bouche du petit peuple &, qui ſe com- » muniquent de père en fils : *Où eſt monſieur? » il eſt ſur ſes pieds : Où avez-vous dîné? ſous » le nez : Brûlez votre chemiſe, & vous n'aurez » plus mal dedans*, en parlant à une perſonne » qui a mal aux dents : *La fortune lui a tourné » le dos*, en parlant d'une perſonne contrefaite, » &c. Je parle des *Quolibets* qui ſe font tout de » nouveau en écrivant ou en parlant, & dont » ceux qui écrivent ou qui parlent ſe ſavent quel- » quefois bon gré. Un écrivain qui aura l'eſprit » tourné au *Quolibet*, penſera être fort agréable » en diſant, pour ſe moquer d'une exclamation » que ſon adverſaire aura faite, *Son grand O » n'eſt qu'un o en chiffres :* il penſera dire un » bon mot, en l'avertiſſant *de ne pas ſuivre le » grand nombre, de peur d'être un docteur à » à la douzaine*... Un fameux prédicateur, pré- » chant devant un grand prince, ayant pris pour » ſon texte *Omnis caro fœnum* (*Iſaï*, xl. 6), » commença par dire, *Monſeigneur, foin de » vous, foin de moi, foin de tous les hommes ; » OMNIS CARO FŒNUM*... C'eſt déshonorer » la ſainteté de la parole divine par une expreſ- » ſion baſſe & bouffonne ; & bleſſer la dignité de » notre langue, qui ne peut ſouffrir qu'on plai- » ſante mal à propos & groſſièrement. Ce n'eſt » pas qu'il n'y ait des occaſions où un *Quolibet* » peut trouver ſa place ; mais ces occaſions ſont » rares, & il faut que le *Quolibet* ſoit ſpirituel & » délicat, s'il peut y avoir de l'eſprit & de la » délicateſſe dans les *Quolibets* ».

J'ajoûterai, s'il s'agit d'un *Quolibet* ancien & déja connu, que l'emploi doit en être ingénieux & extraordinaire, afin qu'anobli par le mérite d'une application inattendue, il puiſſe faire en quelque ſorte oublier le vice de ſa trivialité. Voici l'exemple d'un *Quolibet* fort trivial & très bas, placé avec eſprit & anobli par les circonſtances ; c'eſt dans le dernier vers du fameux Songe de Patris :

Je ſongeois cette nuit que, de mal conſumé,
Côte à côte d'un pauvre on m'avoit inhumé ;
Et que, n'en pouvant pas ſouffrir le voiſinage,
En mort de qualité je lui fis ce langage :
Retire-toi, Coquin, va pourrir loin d'ici ;
Il ne t'appartient pas de m'approcher ainſi.
« Coquin ! ce me dit-il d'une arrogance extrême ;
» Va chercher les coquins ailleurs, coquin toi-même :
» Tous ici ſont égaux ; je ne te dois plus rien,
» *Je ſuis ſur mon fumier comme toi ſur le tien* ».

Ce qu'il y a d'ingénieux, c'eſt d'avoir mis le *Quolibet* dans la bouche d'un homme de la lie du peuple, qui naturellement ne pouvoit guère prendre un ton plus élevé ſans choquer la vraiſemblance ; & la ſimilitude tacite des vanités de la grandeur avec ce qu'il y a de plus abject dans la nature, donne au *Quolibet*, qui ne ſe montre ainſi que par comparaiſon, un degré d'élévation qui l'annoblit en cet endroit. » Si Virgile a dit qu'il tiroit » des perles du fumier d'Ennius, ne peut-on » pas dire, obſerve encore Bouhours, que Patris » a changé le fumier même en quelque choſe » de précieux ?

» Comme il eſt difficile de rencontrer toujours » ſi heureuſement ; à parler en général, le bon ſens » veut que, dans les ouvrages d'eſprit, on évite » toute ſortes de *Quolibets*, de peur que, ſans y » penſer, on ne tombe dans ce ſtyle froid, qui » déplaît tant à Longin & à ſon traducteur. Il faut » même s'abſtenir, dans la converſation la plus » enjouée & la plus libre, de tout ce qui a l'air » de... *Quolibet ;* & s'il échape quelque plai- » ſanterie de cette nature, il ne faut pas manquer » de faire entendre ou de laiſſer entrevoir, que c'eſt » une méchante plaiſanterie qu'on dit exprès ; il eſt » bon de s'en moquer le premier : car ſi, au ſen- » timent de Paſcal, un diſeur de bons mots eſt un » mauvais caractère, que ſera-ce d'un diſeur de mé- » chants mots ? Tout cela n'empêche pas néanmoins » qu'on ne puiſſe quelquefois uſer d'un jeu de pa- » roles pour s'expliquer finement : & c'eſt ainſi que, » quand on parla du mariage de Catherine, ſœur » de Henri IV, avec le duc de Bar, la princeſſe, » qui aimoit ailleurs, ſi on en croit la chronique » ſcandaleuſe, dit de bonne foi qu'*elle ne trouvoit pas » ſon comte dans cette alliance*, faiſant alluſion à » la qualité de celui qu'elle aimoit ».

» Il en eſt peut-être quelquefois de ces traits, » dit encore Van-Effen (*loc. cit.*), comme des » faux brillants, qu'on a ſi ingénieuſement mis en » œuvre, qu'ils ſont preſque autant d'honneur à » ceux qui s'en parent que les bijoux les plus pré- » cieux... Mais à quoi ſervent les *Quolibets*... qu'à » confondre ceux qui s'y amuſent avec les croche- » teurs & les ſavetiers, qui d'ordinaire ſont les » rieurs de leur voiſinage » ? (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) QUOLIBÉTIQUE, adj. Fécond en *Quolibets*. Surchargé de *Quolibets*. On dit, Ecrivain *quolibétique*, Style *quolibétique ;* Converſation *quolibétique*. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) QUOLIBÉTISTE, ſ. m. & f. Celui, celle qui aime les *Quolibets*. Le prétendu art des *Quolibets* eſt ſi aiſé & en même temps ſi peu utile, que c'eſt avec raiſon que l'on ne fait aucun cas d'un *Quolibétiſte*. Une chercheuſe d'eſprit eſt ridicule, mais une *Quolibétiſte* eſt méprisable. (*M.* BEAUZÉE.)

Digitized by Google

R, ſ. f. *Grammaire.* C'eſt la dix-huitième lettre & la quatorzième conſonne de notre alphabet. Nous l'appelons *erre*, nom féminin en effet : mais le nom qui lui conviendroit pour la juſteſſe de l'épellation eſt *re*, ſ. m. C'eſt le ρ des grecs, & le ר des hébreux.

Cette lettre repréſente une articulation linguale & liquide, qui eſt l'effet d'un trémouſſement fort vif de la langue dans toute ſa longueur. Je dis *dans toute ſa longueur ;* & cela ſe vérifie par la manière dont prononcent certaines gens qui ont le filet de la langue beaucoup trop court : on entend une exploſion gutturale, c'eſt à dire, qui s'opère vers la racine de la langue, parce que le mouvement n'en devient ſenſible que vers cette région. Les enfants au contraire, pour qui, faute d'habitude, il eſt très-difficile d'opérer aſſez promptement ces vibrations longitudinales de la langue, en élèvent d'abord la pointe vers les dents ſupérieures, & ne vont pas plus loin : de là l'articulation *l* au lieu de *r*; & ils diſent *mou pèle*, *ma mèle*, *mes fleles*, *paller* pour *parler*, *coulil* pour *courir*, &c.

Les trois articulations *l*, *r*, *n*, ſont commuables entre elles, comme je l'ai montré ailleurs. (*Voyez* L). Les articulations *ſ* & *r* ſont auſſi commuables entre elles : parce que, pour commencer *r*, la langue ſe diſpoſe comme pour le ſifflement *ſ* ; elle n'a qu'à garder cette ſituation pour le produire. De là vient, comme le remarque l'auteur de la *Méthode* de Port-Royal, (*Traité des lettres*, ch. *xj*), que tant de noms latins ſe trouvent en *er* & en *is*; comme *vomer* & *vomis*, *ciner* & *cinis*, *pulver* & *pulvis ;* & des adjectifs, *ſaluber* & *ſalubris*, *volucer* & *volucris :* que d'autres ſont en *or* & en *os ; labor* & *labos*, *honor* & *honos*. Le ſavant Voſſius (*De art. Gramm.* I. 15) fait cette remarque : *Attici pro*, *μάρτυρ dicunt μάρτυς*, *& veteres latini dixere*, Valeſii, Fuſii, Papiſii, Auſelii ; *quæ poſteriores per* R *maluerunt*, Valerii, Furii, Papirii, Aurelii.

La lettre R eſt ſouvent muète dans la prononciation ordinaire de notre langue : 1°. à la fin des infinitifs en *er* & en *ir*, même quand ils ſont ſuivis d'une voyelle ; & l'on dit *aimer à boire*, *venir à ſes fins*, comme s'il y avoit *aimé à boire*, *venir à ſes fins ;* on prononce *r* dans la lecture & dans le diſcours ſoutenu : 2°. *R* ne ſe prononce pas à la fin des noms polyſyllabes en *ier*, que l'on prononce par *ié*, comme *officier*, *ſommelier*, *teinturier*, *menuiſier*, &c ; c'eſt la même choſe des adjectifs polyſyllabes en *ier* comme *entier*, *particulier*, *ſingulier*, &c : 3°. *R* eſt encore une lettre muète à la fin des noms polyſyllabes en *er*, comme *danger*, *berger*, &c; l'abbé Girard (*Tom. II*, *pag. 397*.) excepté ceux où la terminaiſon *er* eſt immédiatement précédée de *f*, *m* ou *v*, comme *enfer*, *amer*, *hiver*.

L'uſage eſt ſur cela le principal maître qu'il faut conſulter ; & c'eſt l'uſage actuel : celui dont les déciſions ſont conſignées dans les Grammaires écrites, ceſſe quelquefois aſſez tôt d'être celui qu'il faut ſuivre.

La lettre *R* étoit, chez les anciens, une lettre numérale valant 80 ; & ſi elle étoit ſurmontée d'un trait horizontal, elle valoit 1000 fois 80 ; $\overline{R} = 80000$.

Dans la numération des grecs, le ρ ſurmonté d'un petit trait marquoit 100 ; ſi le trait étoit au deſſous, il valoit 1000 fois 100, & $\underline{\rho} = 100000$.

Dans la numération hébraïque, le ר vaut 200 ; & s'il eſt ſurmonté de deux points diſpoſés horizontalement, il vaut 1000 fois 200, ainſi $\ddot{\text{ר}} = 200000$.

Nos monnoies qui portent la lettre *R* ont été frapées à Orléans. (*M. BEAUZÉE.*)

* RACINE, ſ. f. *Terme de Grammaire.* On donne en général le nom de *Racine* à tout mot dont un autre eſt formé, ſoit par dérivation ou par compoſition, ſoit dans la même langue ou dans une autre : avec cette différence néanmoins qu'on peut appeler *Racines génératrices*, les mots primitifs à l'égard de ceux qui en ſont dérivés ; & *Racines élémentaires*, les mots ſimples à l'égard de ceux qui en ſont compoſés. *Voyez* FORMATION.

L'étude d'une langue étrangère ſe réduit à deux objets principaux, qui ſont le Vocabulaire & la Syntaxe ; c'eſt-à-dire qu'il faut aprendre tous les mots autoriſés par le bon uſage de cette langue & le veritable ſens qui y eſt attaché, & aprofondir auſſi la manière uſitée de combiner les mots pour former des phraſes conformes au génie de la langue. Ce n'eſt pas de ce ſecond objet qu'il eſt ici queſtion ; c'eſt du premier.

L'étude des mots reçus dans une langue eſt d'une étendue prodigieuſe ; & ſi on ne prétend retenir les mots que comme mots, c'eſt un travail infini & peut-être inutile : les premiers apris ſeroient oubliés avant que l'on eût atteint le milieu de la carrière ; qu'en reſteroit-il quand on ſeroit à la fin, ſi on y arrivoit ? L'abbé Danet dans la *Préface* de ſon *Dictionnaire françois*

& *latin*, jugeant de cette tâche par son étendue physique, dit qu'elle ne paroît pas infinie, puisqu'on renferme tous les mots d'une langue dans un Dictionnaire qui ne fait qu'un médiocre volume. « Et c'est en effet en cette manière, selon lui, » que Joseph Scaliger, Casaubon, & autres savants hommes les apprenoient. Ils en lisoient » les divers Dictionnaires, ils les augmentoient » même de divers mots qu'ils trouvoient dans » le cours de leurs études, & ils ne croyoient point » les savoir, qu'ils ne fussent arrivés à ce degré ». Il n'est pas croyable, & je ne croirai jamais que la lecture d'un Dictionnaire, quelque répétée qu'elle puisse être, soit un moyen propre pour aprendre avec succès les mots d'une langue, si ce n'est peut-être qu'il ne s'agisse d'un esprit stupide à qui il ne reste que la mémoire organique, & qui l'a d'autant meilleure, que toute la constitution méchanique est tournée à son profit.

« Les langues, dit l'auteur des *Racines grèques*, (*Préface*), ne s'aprennent que par l'usage; » & l'usage n'est autre chose qu'une répétition » continuelle des mêmes mots appliqués en cent » façons & en cent rencontres differentes. Il est » à notre égard comme un sage maitre, qui fait » prudemment faire choix de ce qui nous est utile, » & qui peut adroitement faire passer une infinité » de fois devant nos ieux les mots les plus né- » cessaires, sans nous importuner beaucoup des » plus rares, lesquels il nous aprend néanmoins » peu à peu & sans peine, ou par le sens des » choses, ou par la liaison qu'ils ont avec ceux » dont nous avons déja la connoissance. Mais cet » usage, pour les langues mortes, ne se peut » trouver que dans les anciens auteurs. Et c'est » ce qui nous montre clairement que ce qu'on » peut appeler l'*Entrée des langues* (allusion au » *Janua linguarum* de Coménius) ne doit être » qu'une méthode courte & facile, qui nous con- » duise au plus tôt à la lecture des livres les mieux » écrits ».

On a vu (*article* MÉTHODE) qu'il faut commencer par de bons éléments, & passer tout d'abord à l'analyse de la phrase propre à la langue qu'on étudie. Mais comme cet exercice ne met pas dans la tête un fort grand nombre de mots, on a pensé à imaginer quelques moyens efficaces pour y suppléer. La connoissance des *Racines* est pour cela d'une utilité dont tout le monde demeure d'accord; & de très-habiles gens ont songé à préparer de leur mieux cette connoissance aux jeunes gens. Lancelot est, à mon gré, celui qui a imaginé la meilleure forme dans son *Jardin des Racines grèques mises en vers françois*. Etienne Fourmont, cet homme né avec une mémoire prodigieuse & des dispositions extraordinaires pour étudier les langues, a fait pour le latin ce que Lancelot avoit fait pour le grec: *Les Racines de la langue latine mises en vers françois*, parurent en 1706, livre devenu rare, trop peu connu, & qui mériteroit d'être tiré de l'oubli où il semble enseveli. (P. M. de Villiers, de l'Oratoire, a donné, en 1779, un ouvrage semblable sous le titre de *Racines latines à l'usage des Ecoles royales militaires & des collèges de la Congrégation de l'Oratoire*: & le P. Houbigant, de la même Congrégation), habile disciple de Masclef, avoit donné au Public, en 1732, sous la même forme, *Les Racines hebraïques sans points-voyelles*.)

Ces vers sont aisés à retenir, parce que l'ordre alphabétique qui y est suivi, la mesure & les rimes régulièrement disposées, conspirent à les imprimer aisément & solidement dans la mémoire.

(P. Dans son *Anatomie de la langue latine*, publiée en 1764, feu M. Lebel a fait envisager, sous un point de vue différent & vraiment lumineux, les *Racines* de cette langue: de manière que, plus on étendra l'application de sa méthode, plus on s'instruira de l'origine, du sens primitif, & de l'énergie originelle & peut-être actuelle de chacun des mots, sans les étudier en détail l'un après l'autre; parce que les *Racines* ne sont pas particulières à chaque mot, mais qu'elles sont générales, & ne mettent de diversité dans la langue que par la diversité de leurs combinaisons.

Court de Gébelin, dans son grand ouvrage du *Monde primitif analysé & comparé avec le monde moderne*, a donné en 2 volum. in-4°. les *Origines latines* ou *Dictionnaire étymologique de la langue latine*; en un autre volume, les *Origines françoises*; & en un autre, les *Origines grèques*. Ce Savant a mis à contribution toutes les langues, mortes & vivantes; & en remarquant tous les types d'idées qui leur sont communs, il semble être sûr la voie pour découvrir les *Racines* même de la langue primitive.)

Or il est constant que, quand on sait les *Racines* primitives & que l'on s'est mis un peu au fait des particules propres d'une langue, on n'est plus guère arrêté par les mots dérivés & composés, qui sont en effet la majeure partie du Vocabulaire. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RADICAL, E, adj. Qui sert de racine, qui appartient à la racine.

Un mot est *radical* par raport à ceux qui en sont dérivés & à ceux qui en sont composés, parce qu'il leur sert de racine. Ainsi, dans l'ordre de la dérivation, *fait*, & peut-être simplement *fa*, est *radical* de *faire*, *facile*, *facilité*, *faciliter*, *facilement*, *faculté*, *façon*, *façonner*, *façonnier*, *facteur*, *facture*, *fabrice*, &c: & dans l'ordre de la composition, il est *radical* de *affaire*, *contrefaire*, *défaire*, *méfaire*, *parfaire*, *refaire*, *surfaire*, & des dérivés de ces mots.

Une lettre est *radicale*, quand elle se trouve dans la racine d'un mot & de ses dérivés, quoiqu'elle se prononce ou ne se prononce pas des deux côtés. Je crois qu'il seroit très-avantageux de

Digitized by Google

conſerver, dans l'Orthographe des uns & des autres, les lettres *radicales*, hors le cas où les règles analogiques de la prononciation induiroient à faire ſonner une lettre qui doit reſter muète. Ainſi, il eſt bon d'écrire *Temps* avec un *p* muet, à cauſe de *temporel*, *temporiſer*, &c, où le *p* ſe prononce: mais parce qu'on prononce tout dans *Baptiſmal*, l'analogie peut induire à prononcer également le *p* dans *baptême*, *baptiſer*, *baptiſtère*, *Jean-Baptiſte*, *débaptiſer*, *rebaptiſer*; d'où je conclus qu'il vaut mieux écrire ſans *p*, *batême*, *batiſer*, *batiſtère*, *Jean-Batiſte*, *débatiſer*, *rebatiſer*. *Voyez* NÉOGRAPHISME. (*M. BEAUZÉE.*)

* RAILLERIE (ENTENDRE), ENTENDRE LA RAILLERIE. *Synon.* (†) Ces deux expreſſions ne ſont point ſynonymes; & peut-être par cette raiſon, ne devroient-elles pas trouver place ici: mais elles ſe reſſemblent ſi fort à l'extérieur, qu'il peut y avoir pour bien des gens autant de danger de prendre l'une pour l'autre, que ſi elles étoient ſynonymes en effet. Les différences qui les diſtinguent peuvent donc conduire au même but, qui eſt de mettre en état de parler avec juſteſſe. (*M. BEAUZÉE.*)

Entendre raillerie, c'eſt prendre bien ce qu'on nous dit; c'eſt ne s'en point fâcher; c'eſt, non ſeulement ſavoir ſouffrir les *railleries*, mais auſſi les détourner avec adreſſe & les repouſſer avec eſprit. *Entendre la raillerie*, c'eſt entendre l'art de *railler*; comme Entendre la Poéſie, c'eſt entendre l'art & le génie des vers. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(†) On dit qu'un homme *entend la raillerie*, pour dire qu'il a la facilité, l'art, le talent de bien *railler*; & qu'il *entend raillerie*, pour dire qu'il ne s'offenſe point de ce qu'on lui dit en *raillant*. Dict. de l'*ACAD.* 1762.

Il y a des auteurs ſi amoureux de leurs penſées, qu'ils n'*entendent* point *raillerie* ſur la contradiction, quelque meſurée qu'elle ſoit; c'eſt qu'ils ont écrit pour être loués, & qu'ils jugent qu'ils ont manqué leur coup. Les moins emportés ont quelquefois recours à l'ironie & au ſarcaſme pour ſe venger; c'eſt qu'ils ignorent ſans doute, qu'il faut plus d'eſprit & de talent pour bien *entendre la raillerie*, que pour bien défendre une opinion vraie ou vraiſemblable. Qu'ils n'écrivent que pour être utiles: ils ſeront moins contredits, ou ils ſeront moins ſenſibles; cela revient au même pour leur amour propre. (*M. BEAUZÉE.*)

RAPORT, ſ. m. *Grammaire.* Il ſe dit de la conformité d'une choſe à une autre: ce ſont des qualités communes qui forment le *Raport* des caractères entre eux; ce ſont des circonſtances communes qui forment le *Raport* d'un fait avec un autre, & ainſi des autres objets de comparaiſon à l'infini. Il y a des *Raports* de convenance, de diſconvenance, de ſimilitude, de différence; mais en général on n'attache guère à ce mot que les idées de convenance & de ſimilitude.

RAPORT VICIEUX, *Grammaire.* Un *Raport* eſt *vicieux* quand un mot ſe *raporte* à un autre auquel il ne devroit point *ſe raporter*. Exemples, *De quoi les juges n'étant pas d'avis, on dépêcha à l'empereur pour ſavoir le ſien. D'avis* étant indéfini, *le ſien* ne devroit pas s'y *raporter*. S'il y avoit dans cet exemple, *Les juges dirent leur avis, & on dépêcha à l'empereur pour ſavoir le ſien*, cela ſeroit régulier, & *le ſien* ſe raporteroit bien à *leur avis*.

Diſons la même choſe des deux exemples ſuivants: 1°. *Il n'eſt pas d'humeur à faire plaiſir, & la mienne eſt bienfeſante*: 2°. *Que j'ai de joie de vous revoir! la vôtre n'en aproche point.* Si l'on avoit dit, *Son humeur n'eſt pas de faire plaiſir; Que ma joie eſt grande de vous revoir!* on auroit pu ajouter régulièrement, *La mienne eſt bienfeſante, la vôtre n'en aproche point*, en oppoſant *la mienne à ſon humeur* & *la vôtre à ma joie*. (*BOUHOURS.*)

Voici quelques autres exemples: *Pour ce qui eſt des malheureux, nous les ſecourons avec un plaiſir ſecret; il eſt comme le prix qui nous paye en quelque façon du ſoulagement que nous leur donnons. Il* ne ſe raporte pas bien à *plaiſir ſecret*: il falloit mettre, *qui; nous les ſecourons avec un plaiſir ſecret, qui eſt comme le prix*, &c.

Mettez-moi en repos là-deſſus; car cela a troublé le mien: ce *Raport* de *le mien* à *repos* n'eſt pas régulier. *Si la Cour de Rome ne troubloit point mon repos, je ne troublerois celui de perſonne*: il ſeroit mieux de dire, *Si la Cour de Rome ne troubloit pas mon repos, je ne troublerois celui de perſonne.*

On doit éviter de faire *raporter* un mot à ce qui eſt dit de la choſe, au lieu de le faire *raporter* à la choſe même dont on parle préciſément. Exemple: *Il faut que la converſation ſoit le plus agréable bien de la vie; mais il faut qu'il ait ſes bornes.* Il falloit mettre *elle* au lieu de *il*, feſant *raporter* ce pronom à *converſation*: & non pas à *bien*.

On ne doute point que les livres de piété ne ſoient utiles à un grand nombre de perſonnes, & que trouvant dans cette lecture, &c. *trouvant* ne ſauroit ſe *raporter* correctement à *perſonnes*; parce que *perſonnes* eſt au génitif, & *trouvant* au nominatif. (*ANDRY DE BOISREGARD.*)

Le *Raport vicieux* eſt un défaut où on tombe ſouvent ſans y penſer; & l'auteur eſt moins capable de s'en apercevoir que le cenſeur éclairé auquel il communique ſon ouvrage & qui le lit

Digitized by Google

froidement. *Voyez* DISCONVENANCE. (*ANONYME.*)

RAPORT, *Barreau.* Exposé que fait un juge ou un commissaire, soit en pleine chambre soit devant un comité, d'une affaire ou d'uo procès par écrit qu'on lui a donné à voir & à examiner. Cette partie est d'un usage bien plus fréquent & a beaucoup plus d'étendue que n'en a aujourdhui l'Éloquence éteinte du Barreau; puisqu'elle embrasse tous les emplois de la Robe, & qu'elle a lieu dans toutes les Cours souveraines & subalternes, dans toutes les compagnies, dans tous les bureaux, & dans toutes les commissions. Le succès de ces sortes d'actions attire autant de gloire qu'aucun plaidoyer, & il est d'un aussi grand secours pour la défense de la justice & de l'innocence. Comme on ne peut traiter ici cette matière que très-légèrement, je ne ferai qu'en indiquer les principes sans les aprofondir.

Je sais que chaque compagnie, chaque juridiction a ses usages particuliers pour la manière de *raporter* les procès; mais le fonds est le même pour toutes, & le style qu'on y emploie doit partout être le même. Il y a une sorte d'Eloquence propre à ce genre de discours, qui consiste à parler avec clarté, avec précision, & avec élégance.

Le but que se propose un *Raporteur* est d'instruire les juges, ses confrères, de l'affaire sur laquelle ils ont à prononcer avec lui; il est chargé au nom de tous d'en faire l'examen; il devient dans cette occasion, pour ainsi dire, l'œil de la compagnie; il lui prête & lui communique ses lumières & ses connoissances: or pour le faire avec succès, il faut que la distribution méthodique de la matière qu'il entreprend de traiter & l'ordre qu'il mettra dans les faits & dans les preuves, y répandent une si grande netteté, que tous puissent, sans peine & sans effort, entendre l'affaire qu'on leur *raporte*. Tout doit contribuer à cette clarté, les pensées, les expressions, les tours, & même la manière de prononcer, qui doit être distincte, tranquile, & sans agitation.

J'ai ajouté qu'à la netteté il falloit joindre de l'élégance, parce que souvent, pour instruire, il faut plaire. Les juges sont hommes comme les autres; & quoique la vérité & la justice intéressent par elles-mêmes, il est bon d'y attacher encore plus fortement ses auditeurs par quelque attrait. Les affaires, obscures pour l'ordinaire & épineuses, causent de l'ennui & du dégoût, si celui qui fait le *Raport* n'a soin de les assaisonner d'un sel pur & délicat, qui, sans chercher à paroître, se fasse sentir, & qui, par une certaine grâce, réveille & pique l'attention.

Les mouvements, qui sont ailleurs la plus grande force de l'Eloquence, sont ici absolument interdits. Le *Raporteur* ne parle pas comme avocat, mais comme juge: en cette qualité, il tient quelque chose de la loi, qui, tranquile & paisible, se contente de démontrer la règle & le devoir; & comme il lui est commandé d'être lui-même sans passions, il ne lui est pas permis non plus de songer à exciter celles des autres.

Cette manière de s'exprimer, qui n'est soutenue ni par le brillant des pensées & des expressions, ni par la hardiesse des figures, ni par le pathétique des mouvements, mais qui a un air aisé, simple, naturel, est la seule qui convienne aux *Raports*; & elle n'est pas si facile qu'on le l'imagine.

J'appliquerois volontiers à l'Éloquence du *Raporteur* ce que dit Cicéron de celle de Scaurus, laquelle n'étoit pas propre à la vivacité de la plaidoirie, mais convenoit extrêmement à la gravité d'un sénateur, qui avoit plus de solidité & de dignité que d'éclat & de pompe: on y remarquoit, avec une prudence consommée, un fonds merveilleux de bonne foi, qui entrainoit la croyance. Ici la réputation d'un juge fait partie de son éloquence; & l'idée qu'on a de sa probité donne beaucoup de poids & d'autorité à son discours.

Ainsi, l'on voit que, pour réussir dans les *Raports*, il faut s'attacher à bien étudier le premier genre d'Éloquence, qui est le simple, en bien prendre le caractère & le goût, & s'en proposer les plus parfaits modèles; être très-réservé & très-sobre à faire usage du second genre, qui est l'orné & le tempéré, n'en emprunter que quelques traits & quelques agrémens, avec une sage circonspection, dans des occasions rares; mais s'interdire très-sévèrement le troisième style, qui est le sublime.

Si les exercices des collèges étoient habilement dirigés, ils pourroient servir beaucoup aux jeunes gens pour les former à la manière de bien faire un *Raport*. Après l'explication d'une harangue de Cicéron, aprendre de bonne heure l'art d'en rendre compte, d'en exposer toutes les parties, d'en distinguer les différentes preuves, & d'en marquer le fort ou le foible, seroit un excellent aprentissage. On peut l'étendre à toutes sortes de sciences; & c'est un des moyens les plus utiles pour rendre un compte judicieux, de bouche ou par écrit, de toutes sortes d'ouvrages. Un journaliste est un *Raporteur* des ouvrages des autres; la bonté & la fidélité de son *Raport* font son mérite. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) RAPORT A, RAPORT AVEC. *Syn.* Une chose a *Raport à* une autre, quand l'une conduit à l'autre; ou parce qu'elle en dépend, ou parce qu'elle en vient, ou parce qu'elle en fait souvenir, ou pour quelque autre raison: ainsi, les sujets ont *Raport aux* princes; les effets, *aux* causes; les copies, *aux* originaux.

Une chose a *Raport avec* uoe autre, quand elle lui est proportionnée, conforme, semblable,

Digitized by Google

Un copie, en matière de Peinture, a *Raport* avec l'original, ſi elle lui reſſemble & qu'elle en repréſente tous les traits : mais bien qu'elle ſoit imparfaite, elle ne laiſſe pas d'avoir *Raport* à l'original. (*Bouhours.*)

Les actions humaines, quelque *Raport* qu'elles ayent *avec* les loix & *avec* les maximes les plus ſévères de la Morale, ne ſont bonnes & méritoires qu'autant qu'elles ont *Raport à* une bonne fin. (*M. Beauzée.*)

(N.) RÉALISER, EFFECTUER, EXÉCUTER. *Synonymes.*

C'eſt accomplir ce qui avoit été enviſagé d'avance; mais chacun de ces verbes énonce cet accompliſſement ſous des points de vûe différents.

Réaliſer, c'eſt accomplir ce que des apparences ont donné lieu d'eſpérer. *Effectuer*, c'eſt accomplir ce que des promeſſes formelles ont donné droit d'attendre. *Exécuter*, c'eſt accomplir une choſe conformément au plan que l'on s'en eſt formé auparavant.

Ainſi, *Réaliſer* a raport aux apparences; *Effectuer*, à quelque engagement; & *Exécuter*, à un deſſein.

On ne *réaliſe* guère, dans le monde, la bienveillance dont on affecte ſi fort de donner de vaines démonſtrations : la bonne foi y eſt ſi rare, qu'on y eſt réduit à encourager par des éloges ceux qui ont aſſez de droiture pour *effectuer* les engagements qu'ils ont contractés : il ſemble qu'il y ait un projet univerſel d'anéantir toute probité, & que l'on travaille à l'envi à l'*exécuter*. (*M. Beauzée.*)

(N.) RÉBUS, ſ. m. Expreſſion figurée d'une penſée par une ſuite d'images, d'objets dont les noms rappellent des mots ou des ſyllabes, images entremêlées de chiffres, de ſyllabes, & de mots ſelon le beſoin, & le tout diſpoſé ſouvent de manière que l'arrangement même y a ſon effet particulier. Ceci va s'expliquer par des exemples.

Quelquefois de ſimples lettres miſes en lignes, & prononcées par leurs noms alphabétiques, ſont un *Rébus*. G, A, C, O, B, I, A, L : la ſuite des noms de ces lettres fait entendre ces mots; *j'ai aſſez obéi à elle.*

Quelquefois la diſpoſition de certaines ſyllabes miſes les unes *ſur* les autres, ou les unes *ſous* les autres, ou les unes *entre* les autres, fait tout le myſtère du *Rébus*, qui s'explique par les prépoſitions *ſur*, *ſous*, *entre*, &c.

{ *Pir vent venir* / *Un vient d'un* }

Un ſous *pir vient* ſous *vent d'un* ſous *venir*; c'eſt à dire, *Un ſoupir vient ſouvent d'un ſouvenir.*

{ *Deus gratiam denegat* / *nus nam bis* }

Deus ſuper *nus gratiam* ſuper *nam denegat* ſuper *bis.*

Pri-bonne-*ſe pren*-fait bien-*dre*;
c'eſt à dire, *Bonne* entre *priſe fait bien* entre *prendre.*

D'autres fois on repréſente des mots par des chiffres, & on les diſpoſe comme on vient de dire, on peindra, par exemple, *ſans ſouci*, par $\frac{6}{100}$; *j'ai un ſurtout neuf*, par $\frac{G\ I}{tout\ 9}$; &c.

Dans quelques *Rébus* on joint aux mots la peinture de certains objets, afin qu'en nommant ces objets, on faſſe entendre les mots qu'on n'écrit pas. La Maiſon de Savoie-Racconis porte dans ſes armes de chous *cabus* avec ces mots *tout n'eſt*; ce qui ſignifie en *Rébus*, *tout n'eſt qu'abus*; c'eſt ainſi, ſelon le P. Méneſtrier, que cette Maiſon ſe plaignoit des effets civils de la bâtardiſe : la plainte même eſt un abus, & la manière dont elle eſt rendue en eſt un autre.

„ Les miniſtres ou favoris qui, dans les der-
„ nières années de Louis XI, avoient eu la con-
„ fiance, avoient mérité la haîne publique; Oli-
„ vier le Daim fut pendu; Doyac fut fouetté,
„ eut les oreilles coupées & la langue percée.
„ Le médecin Cottier fut envelopé dans cette diſ-
„ grâce, il fut dépouillé de ſes terres & con-
„ damné à une reſtitution de 50,000 écus : con-
„ tent d'être échapé du naufrage à ce prix, il fit
„ repréſenter ſur la porte de ſa maiſon un abri-
„ cotier avec cette deviſe, *A l'abri-cottier* „.
(*Hiſt. de la rivalité de la Fr. & de l'Angl.*, par M. Gaillard, Part. II, ch. *xjv.*)

Il a été un temps où l'on feſoit grand cas des *Rébus*, & où tout le monde vouloit en imaginer quelqu'un pour déſigner ſon nom : il paroît, par le *Rébus* de Cottier, qu'il attachoit un grand prix à cette miſérable fadaiſe. On eſt heureuſement revenu de ce mauvais goût; & l'on ne trouve plus que ſur quelques écrans, compoſés par des gens du peuple, ces monuments ridicules de l'abus puéril des homonymes. C'eſt, en effet, connoître bien peu le prix du temps, que d'en perdre la moindre partie à compoſer ou à deviner des choſes ſi pitoyables; & j'ai peine à pardonner au P. Jouvenci de ce qu'il a avancé, dans ſon bon ouvrage latin *De ratione diſcendi & docendi*, que les *Rébus* expriment leur objet avec quelque agrément, *non ſine aliquo ſale* (*Part* I, *cap.* ij, *art.* 4, §. iij), & de ce qu'il les a indiqués comme pouvant ſervir aux exercices de la Jeuneſſe, qui a tant d'autres choſes plus importantes & plus utiles à aprendre, & qui ne s'en occupe pas : cette mépriſe, à mon gré, n'eſt pas aſſez réparée par un jugement plus ſage qu'il en porte preſque auſſi-tôt, en obſervant qu'ils ſouvent aiſément

dégénérer en puérilités ; *Hoc genus facilè in pueriles ineptias excidit.*

On les appelle communément *Rébus de Picardie*, parce qu'anciennement, en Picardie, *les clercs de Bazoche* (dit en propres termes Ménage dans son *Dictionnaire étymologique*, & non pas *les ecclésiastiques*, comme le lui fait dire le chevalier de Jaucourt dans le *Dictionnaire universel & raisonné des sciences, des arts, & des métiers*) faisoient tous les ans, au Carnaval, certains libelles qu'ils appeloient *DE RÉBUS quæ geruntur* (des choses qui se passent) : c'étoient des espèces de satires, où l'impudence se déguisoit un peu sous le voile de l'équivoque, & de l'expression grotesque qui constitue la nature de cette fadaise ; & le peuple, qui entendoit dire en latin *de rebus*, croyoit que c'étoit en françois *des Rébus*. Le *Rébus* est donc également méprisable, & par sa forme, & par la turpitude de son origine, & par la grossièreté de sa dénomination.

Le mot de *Rébus* se prend, figurément & par extension, pour toutes sortes de mauvaises plaisanteries & de mauvais jeux de mots. Cet usage est une confirmation solennelle du jugement que l'on vient de porter sur la valeur de cette inepție. (*M.* BEAUZÉE.)

RECEVOIR, ACCEPTER. *Synonymes.*

Nous *recevons* ce qu'on nous donne ou ce qu'on nous envoie. Nous *acceptons* ce qu'on nous offre.

On *reçoit* les grâces. On *accepte* les services. *Recevoir* exclut simplement le refus. *Accepter* semble marquer un consentement ou une approbation plus expresse.

Il faut toujours être reconnoissant des bienfaits qu'on a *reçus*. Il ne faut jamais rejeter ce qu'on a *accepté*. (*L'abbé* GIRARD.)

* RÉCIPROQUE, RÉFLÉCHI, adj. *Synon.* Dans le langage grammatical, le pronom françois *se* & *soi*, en latin *sui*, *sibi* & *se*, en grec ου, οι, ε, est celui que quelques grammairiens nomment *réciproque*, que d'autres appellent *réfléchi*, & que d'autres enfin désignent indifféremment par l'une ou par l'autre de ces deux dénominations. Toutes les deux marquent la relation d'une troisième personne à une troisième personne ; & quand on ne veut rien dire autre chose, on peut regarder ces deux adjectifs comme synonymes : ainsi, on peut les employer peut-être assez indifféremment, quand on envisage le pronom dont il s'agit en lui-même, comme une partie d'oraison particulière & détachée de toute phrase.

Mais si on regarde ce pronom dans quelque emploi actuel, on doit, selon la Remarque de l'abbé Fromant (*Supplém.* au chap. *viij* de la *II part.* de la *Gramm. génér.*), dire qu'il est *réciproque*, lorsqu'il s'emploie avec les verbes qui signifient l'action de deux ou de plusieurs sujets qui agissent respectivement les uns sur les autres de la même manière, comme dans cette phrase, *Pierre & Paul s'aiment l'un l'autre* : *Pierre* est un sujet qui *aime*, l'objet de son amour est *Paul* ; *Paul* est en même temps un sujet qui *aime*, & *Pierre* est à son tour l'objet de cet amour de *Paul* ; ce que l'un des deux sujets fait à l'égard du second, le second le fait à l'égard du premier ; ni l'un ni l'autre n'est l'objet de sa propre action ; l'action d'aimer est *réciproque*.

Dans les phrases au contraire où le sujet qui agit, agit sur lui-même, comme *Pierre s'aime*, le pronom *se* que l'on joint au verbe doit être appelé *réfléchi*, parce que le sujet qui agit est alors l'objet de sa propre action ; l'action retourne en quelque manière vers sa source, comme une balle qui tombe perpendiculairement sur un plan, remonte vers le lieu de son départ : sa direction est rompue, *flectitur*, & elle repasse sur la même ligne, *reflectitur*, c'est à dire, *retrò flectitur*.

Je remarquerai ici une erreur singulière où est tombé l'abbé Regnier, & que Restaut a adoptée dans ses principes raisonnés. C'est que l'*on* ou *on* & quelquefois *soi* ; est un nominatif ; que de *soi* en est le génitif ; *se* & *à soi*, le datif, *se* & *soi* l'accusatif ; & *de soi*, l'ablatif. On prouve cette doctrine par des exemples : au nominatif, *ON y est SOI-même trompé* ; au génitif, *ON agit pour l'amour DE SOI* ; au datif, *ON dispose de ce qui est A SOI*, *ON SE donne des libertés* ; à l'accusatif, *ON SE trompe*, *ON n'aime que SOI* ; à l'ablatif, *ON parle DE SOI avec complaisance.*

J'ai dit ailleurs quels sont les véritables cas de ce pronom & des autres ; & ils diffèrent entre eux, comme dans toutes les langues à cas, & comme l'exige leur dénomination commune de *cas*, par des terminaisons différentes, par des chutes variées, *casibus* (*Voyez* PRONOM). Je ne veux donc pas insister ici sur la singularité de l'opinion cent fois détruite dans cet ouvrage, que les prépositions & les articles forment nos cas : mais je remarquerai que les exemples allégués ne prouvent que *soi*, *de soi*, *se*, *à soi*, & *de soi*, sont le cas de *on* qu'autant qu'ils ont raport à *on*. Il faudroit donc dire que *soi* est un autre nominatif du nom *ministre* dans cette phrase *Le ministre crut qu'il y seroit soi-même trompé* ; que *de soi* est le génitif de *chacun* dans celle-ci, *chacun agit pour l'amour de soi* ; que *à soi* est le datif de *Dieu* dans cette autre, *Dieu raporte tout à soi* ; que *soi* est l'accusatif de *l'homme*, quand on dit, *l'homme n'aime que soi* ; & qu'enfin *de soi* est l'ablatif du nom *philosophe*, quand on dit, *le philosophe parle rarement de soi.* Comment a-t-on pu admettre le principe dont il s'agit sans en voir les conséquences, ou voir les conséquences sans rejeter

rejeter le principe? Eſt-ce là ce qu'on appelle raiſonner?

Remarquez qu'il auroit pu arriver qu'il y eût auſſi des pronoms *réciproques* ou *réfléchis* des deux premières perſonnes, puiſque les ſujets de l'une & de l'autre peuvent être enviſagés ſous les mêmes aſpects que ceux de la troiſième; par exemple, *Je me flatte*, *tu te vantes*, *nous nous promenons*, &c. Mais l'Uſage n'introduit guère de choſes ſuperflues dans les langues; & les pronoms *réfléchis* des deux premières perſonnes ne pouvoient ſervir à rien: il n'y a que le ſujet qui parle ou qui eſt cenſé parler qui ſoit de la première perſonne, il n'y a que le ſujet à qui l'on parle qui ſoit de la ſeconde; cela eſt ſans équivoque; mais tous les différents objets dont on parle ſont de la troiſième, & il étoit raiſonnable qu'il y eût un pronom de cette perſonne qui indiquât nettement l'identité avec le ſujet de la propoſition, tel que *ſe* & *ſoi*.

(P On emploie le même langage à l'égard des verbes qui ſe conjuguent avec un ſecond pronom, relatif au ſujet du verbe, comme *je me conduis*, *tu te conduis*, *il* ou *elle ſe conduit*: c'eſt, dit-on, un verbe *réciproque* ou *réfléchi*. Les Grammairiens qui veulent plus de préciſion, diſtinguent entre les verbes *réciproques* & les verbes *réfléchis*. Ils appellent *réciproques*, ceux qui expriment l'action de pluſieurs ſujets qui agiſſent reſpectivement les uns ſur les autres de la même manière; comme *Pierre & Paul s'aiment l'un & l'autre*: ils appellent *réfléchis*, les verbes qui expriment l'action d'un ſujet qui agit ſur lui-même; comme *Pierre s'aime à l'excès*. Mais à laquelle de ces deux claſſes rapporteroient-ils les verbes de ces exemples, *Cette marchandiſe ſe vend bien*, *Ce livre ſe lit avec plaiſir*? car il n'eſt pas queſtion ici d'une action du ſujet, puiſque le ſens eſt paſſif.

L'abbé de Dangeau avoit ſenti cette difficulté, & il avoit voulu la prévenir, en donnant, aux verbes qui ſe conjuguent avec un pronom relatif au ſujet, le nom des verbes *pronominaux* (*Voyez* PRONOMINAL). L'Académie françoiſe, qui a reconnu le vice de la dénomination ordinaire, & qui l'avoit employée juſqu'à préſent dans ſon Dictionnaire, y a renoncé abſolument; & dans la prochaine édition on n'en trouvera aucune trace.

La vérité eſt que, ſi ces verbes expriment l'action *réciproque* de pluſieurs ſujets les uns ſur les autres ou l'action *réfléchie* d'un ſujet ſur lui-même, c'eſt l'action qui eſt, ſelon l'occurrence, ou *réciproque* ou *réfléchie*; & les verbes méritent d'autant moins ces dénominations, qu'ils n'expriment point eux-mêmes la *réciprocité* ou la *réflexion*, qui eſt ſeulement indiquée par le pronom mis en régime.

Mais les pronoms mêmes de la troiſième perſonne, appelés juſqu'ici *réciproques* ou *réfléchis*, ne ſont en effet ni *réciproques* ni *réfléchis*: s'ils déſignent la troiſième perſonne comme objet de l'action exprimée par le verbe & produite par le ſujet, c'eſt qu'ils ſont en régime: leur forme les y deſtine, & c'eſt pour cela qu'ils n'ont point d'autre cas ſubjectif que celui du pronom direct; s'ils déſignent comme objet de cette action la même perſonne qui la produit & qui eſt ſujet du verbe, c'eſt qu'ils renferment dans leur ſignification l'idée acceſſoire d'identité avec le ſujet du verbe dont ils ſont régime. Voilà, pour le dire en paſſant, ce qui doit fonder la dénomination diſtinctive de ces pronoms: *il*, *elle* ſont les pronoms *directs* de la troiſième perſonne; *ſe*, *ſoi*, en ſont les pronoms *identiques*.) (*M. Beauzée.*)

RÉCIT, ſ. m. *Hiſt. Apolog. Oraiſon, Epopée.* Le *Récit* eſt un expoſé exact & fidèle d'un evènement, c'eſt à dire, un expoſe qui rend tout l'évènement, & qui le rend comme il eſt: car s'il rend plus ou moins, il n'eſt point exact; & s'il rend autrement, il n'eſt point fidèle. Celui qui raconte ce qu'il a vu, le raconte comme il l'a vu, & quelquefois comme il n'eſt pas; alors le *Récit* eſt fidèle, ſans être exact.

Tout *Récit* eſt le portrait de l'évènement qui en fait le ſujet. Le Brun & Quinte-Curce ont peint tous les deux les batailles d'Alexandre: celui-ci, avec des ſignes arbitraires & d'inſtitution, qui ſont ces mots; l'autre, avec des ſignes naturels & d'imitation, qui ſont les traits & les couleurs. S'ils ont ſuivi exactement la vérité, ce ſont deux hiſtoriens; s'ils ont mêlé le faux avec le vrai, ils ſont poètes, du moins en la partie feinte de leur ouvrage. Le caractère du poète eſt de mêler le vrai avec le faux, avec cette attention ſeulement que tout paroiſſe de même nature:

Sic veris falſa remiſcet,
Primo ne medium, medio ne diſcrepet imum.

Quiconque fait un *Récit*, eſt comme placé entre la vérité & le menſonge: il ſouhaite naturellement d'intéreſſer: & comme l'intérêt dépend de la grandeur & de la ſingularité des choſes, il eſt bien difficile à l'homme qui raconte, ſurtout quand il a l'imagination vive, qu'il n'a pas de titres trop connus contre lui, & que l'évènement qu'il a en main ſe prête juſqu'à un certain point, de s'attacher à la ſeule vérité & de ne s'en écarter en rien. Il voit ſa grace écrite dans les ieux de l'auditeur, qui aime preſque toujours mieux une vraiſemblance touchante, qu'une vérité sèche. Quel moyen de s'aſſervir alors à une ſcrupuleuſe exactitude?

Si on reſpecte les faits où on pourroit être convaincu de faux, du moins ſe donnera-t-on carrière ſur les cauſes. On ſe fera un plaiſir de tirer les plus grands effets, les plus éclatants, d'un

principe presque insensible, soit par sa petiteſſe soit par son éloignement. On montrera des liaisons imperceptibles; on r'ouvrira des souterrains; une légère circonstance, mise hors de la foule, deviendra le dénoûment des plus grandes entrepriſes. Par ce moyen, on aura la gloire d'avoir eu de bons ieux, d'avoir fait des recherches profondes, de connoître bien les replis du cœur humain; & par deſſus tout cela, on captivera la reconnoiſſance & l'admiration de la plupart des lecteurs. Ce défaut n'eſt pas, comme on peut le croire, celui des têtes légères & vides de sens; mais pour être proche de la vertu, ce n'en eſt pas moins un vice.

Outre la fidélité & l'exactitude, le *Récit* a trois autres qualités eſſencielles: il doit être court, clair, vraiſemblable. On n'eſt jamais long, quand on ne dit que ce qui doit être dit; la brièveté du *Récit* demande qu'on ne prenne pas les choſes de trop loin, qu'on finiſſe où l'on doit finir, qu'on n'ajoute rien d'inutile à la narration, qu'on n'y mêle rien d'étranger, qu'on y ſouſentende ce qui peut être entendu ſans être dit, enfin qu'on ne diſe chaque choſe qu'une fois. Souvent on croit être court, tandis qu'on eſt fort long: il ne ſuffit pas de dire peu de mots, il ne faut dire que ce qui eſt néceſſaire.

Le *Récit* ſera clair, quand chaque choſe y ſera miſe en ſa place, en ſon temps, & que les termes & les tours ſeront propres, juſtes, naïfs, ſans équivoques, ſans déſordre.

Il ſera vraiſemblable, quand il aura tous les traits qui ſe trouvent ordinairement dans la vérité; lorſque le temps, l'occaſion, la facilité, le lieu, la diſpoſition des acteurs, leurs caractères ſembleront conduire à l'action; quand tout ſera peint ſelon la nature, & ſelon les idées de ceux à qui on raconte.

Le *Récit* aquiert une grande perfection, quand il joint, aux qualités dont nous avons parlé, la naïveté & la ſorte d'intérêt qui lui convient: la naïveté plaît beaucoup dans le diſcours, par conſéquent elle doit plaire également dans le *Récit*. Quant à l'intérêt, celui du *Récit véritable* eſt ſans doute plus grand que celui du *Récit fabuleux*; parce que la vérité hiſtorique tient à nous, & qu'elle eſt comme une partie de notre être: c'eſt le portrait de nos ſemblables, & par conſéquent le nôtre. Les fables ne ſont que des tableaux d'imagination, des chimères ingenieuſes; qui nous touchent pourtant, parce que ce ſont des imitations de la nature? mais qui nous touche moins qu'elle, parce que ce ne ſont que des imitations: *In omni re procul dubio vincit imitationem veritas.* Quint.

A toutes ces qualités du *Récit* ajoutons qu'il doit être revêtu des ornements qui lui conviennent.

On peut réduire les diverſes eſpèces de *Récits* à quatre, qui ſont le *Récit* de l'Apologue, le *Récit* hiſtorique, le *Récit* poétique, & le *Récit* oratoire: nous y joindrons le *Récit* dramatique, quoiqu'il apartienne à la claſſe générale des *Récits* poétiques; & nous dirons un mot de chacun de ces *Récits*, parce qu'il eſt bon de les caractériſer.

Récit de l'Apologue. Expoſé d'une action allégorique, attribuée ordinairement aux animaux. Le *Récit de l'Apologue* doit en particulier être court, clair, & vraiſemblable; le ſtyle en doit être ſimple, riant, gracieux, naturel ou naïf. Ses ornements qui lui conviennent conſiſtent dans les images, les deſcriptions, les portraits des lieux, des perſonnes, des attitudes. Ses tours peuvent être vifs & piquans; les expreſſions, riches, hardies, brillantes, fortes, &c. Telles ſont les principales qualités qu'on demande dans les *Récits* de la Fable, & en général dans tous ceux qui ſont faits pour plaire.

Récit hiſtorique. Le *Récit hiſtorique* eſt un expoſé fidèle de la vérité, fait en proſe, c'eſt à dire, dans le ſtyle le plus naturel & le plus uni: cependant le *Récit hiſtorique* a autant de caractères qu'il y a de ſortes d'Hiſtoires. Or il y a l'Hiſtoire des hommes conſidérés dans leurs raports avec la Divinité, c'eſt l'Hiſtoire de la Religion; l'Hiſtoire des hommes dans leurs raports entr'eux, c'eſt l'Hiſtoire profane; & l'Hiſtoire naturelle, qui a pour objet les productions de la nature, ſes phénomènes & ſes variations.

Récit oratoire. C'eſt, dans le genre judiciaire, la partie de l'oraiſon qui vient ordinairement après la diviſion ou l'exorde. Ainſi, l'art de cette partie conſiſte à préſenter, dans cette première expoſition, le germe à demi éclos des preuves qu'on a deſſein d'employer, afin qu'elles paroiſſent plus vraies & plus naturelles quand on les en tirera tout-à-fait par l'argumentation.

L'ordre & le détail du *Récit* doivent être relatifs à la même fin. On a ſoin de mettre dans les lieux les plus apparens les circonſtances favorables, de n'en laiſſer perdre aucune partie, de les mettre toutes dans le plus beau jour. On laiſſe au contraire dans l'obſcurité celles qui ſont défavorables; ou on ne les préſente qu'en paſſant, foiblement, & par le côté le moins déſavantageux: car il y auroit ſouvent plus de danger pour la cauſe, de les omettre entièrement, que d'en faire quelque mention; parce que l'adverſaire, revenant ſur vous, ne manqueroit pas de tirer avantage de votre ſilence, de le prendre pour un aveu tacite; & il renverſeroit alors ſans peine toutes vos preuves. On trouve tout l'art de cette ſorte de *Récit*, dans celui que fait Cicéron du meurtre de Clodius par Milon.

Récit Poétique. C'eſt un expoſé de menſonges & de fictions, fait en langage artificiel, c'eſt à dire, avec tout l'appareil de l'art & de la ſéduction. Ainſi, de même que dans l'Hiſtoire les choſes

Digitized by Google

ſont vraies, l'ordre naturel, le ſtyle franc & ingénu, les expreſſions ſans art & ſans apprêt, du moins apparent; il y a au contraire, dans le *Récit poétique*, artifice pour les choſes, artifice pour la narration, artifice pour le ſtyle & pour la verſification.

La Poéſie a, dans le *Récit*, un ordre tout différent de celui de l'Hiſtoire. Le *Récit poétique* ſe jette quelquefois au milieu des évènements, comme ſi le lecteur étoit inſtruit de ce qui a précédé. D'autres fois les poètes commencent le *Récit* fort près de la fin de l'action, & trouvent le moyen de renvoyer l'expoſition des cauſes à quelque occaſion favorable: c'eſt ainſi qu'Enée part tout d'un coup des côtes de Sicile: il touchoit preſque à l'Italie, mais une tempête le rejette à Carthage, où il trouve la reine Didon, qui veut ſavoir ſes malheurs & ſes aventures; il les lui raconte, & par ce moyen le poète a occaſion d'inſtruire en même temps ſon lecteur de ce qui a précédé le départ de Sicile. Ils ont auſſi un art particulier par raport à la forme de leur ſtyle; c'eſt de donner un tour dramatique à la plupart de leurs *Récits*.

Il y a trois différentes formes que peut prendre la Poéſie dans la manière de raconter. La première forme eſt lorſque le poète ne ſe montre point, mais ſeulement ceux qu'il fait agir: ainſi, Racine & Corneille ne paroiſſent dans aucune de leurs pièces; ce ſont toujours leurs acteurs qui parlent.

La ſeconde forme eſt celle où le poète ſe montre & ne montre pas ſes acteurs, c'eſt à dire, qu'il parle en ſon nom & dit ce que ces acteurs ont fait: ainſi, la Fontaine ne montre pas la montagne en travail; il ne fait que rendre compte de ce qu'elle a fait.

La troiſième eſt mixte, c'eſt à dire que, ſans y montrer les acteurs, on y cite leurs diſcours comme venant d'eux, en les mettant dans leurs bouches; ce qui fait une ſorte de dramatique.

Rien ne ſeroit ſi languiſſant & ſi monotone qu'un *Récit*, s'il étoit toujours dans la même forme. Il n'y a point d'hiſtorien, quoique lié à la vérité, qui n'ait cru à propos de lui être en quelque ſorte infidèle, pour varier cette forme & jeter ce dramatique dont nous parlons dans quelques endroits de ſon *Récit*: à plus forte raiſon la Poéſie uſera-t-elle de ce droit, puiſqu'elle veut plaire ouvertement & qu'elle en prend ſans myſtère tous les moyens.

Mais il ne ſuffit pas à la Poéſie de diverſifier ſes *Recits* pour plaire, il faut qu'elle les embelliſſe par la parure & les ornements; or c'eſt le génie qui les produit, ces ornements, avec la liberté d'un dieu créateur, *Ingenium cui ſit divinius*.

RECIT DRAMATIQUE. Le *Récit dramatique*, qui termine ordinairement nos tragédies, eſt la deſcription d'un évènement funeſte deſtiné à mettre le comble aux paſſions tragiques, c'eſt à dire, à porter à leur plus haut point la terreur & la pitié, qui ſe ſont accrues durant tout le cours de la pièce.

Ces ſortes de *Récits* ſont ordinairement dans la bouche de perſonnages qui, s'ils n'ont pas un intérêt à l'action du poème, en ont du moins un très-fort qui les attache au perſonnage le plus intéreſſé dans l'évènement funeſte qu'ils ont à raconter. Ainſi, quand ils viennent rendre compte de ce qui s'eſt paſſé ſous leurs yeux, ils ſont dans cet état de trouble qui naît du mélange de pluſieurs paſſions: la douleur, le déſir de faire paſſer cette douleur chez les autres, la juſte indignation contre les auteurs du déſaſtre dont ils viennent d'être témoins, l'envie d'exciter à les en punir, & les divers ſentiments qui peuvent naître des différentes raiſons de leur attachement à ceux dont ils déplorent la perte; toutes ces raiſons agiſſent en eux, en même temps, indiſtinctement, ſans qu'ils le ſachent eux-mêmes, & les mettent dans une ſituation à peu près pareille à celle où Longin nous fait remarquer qu'eſt Sapho, qui, racontant ce qui ſe paſſe dans ſon âme à la vûe de l'infidélité de ce qu'elle aime, préſente en elle, non pas une paſſion unique, mais un concours de paſſions.

On voit aiſément que je me reſtreins aux *Récits* qui décrivent la mort des perſonnages pour leſquels on s'eſt intéreſſé dans la pièce. Les *Récits* de la mort des perſonnages odieux ne ſont pas abſolument aſſujétis aux mêmes règles, quoique cependant il ne fût pas difficile de les y ramener, à l'aide d'un peu d'explication.

Le but de nos *Récits* étant donc de porter la terreur & la pitié le plus loin qu'elles puiſſent aller, il eſt évident qu'ils ne doivent renfermer que les circonſtances qui conduiſent à ce but. Dans l'évènement le plus triſte & le plus terrible, tout n'eſt pas également capable d'imprimer de la terreur ou de faire couler des larmes: il y a donc un choix à faire; & ce choix commence par écarter les circonſtances frivoles, petites, & puériles: voila la première règle preſcrite par Longin; & ſa néceſſité ſe fait ſi bien ſentir, qu'il eſt inutile de la détailler plus au long.

La ſeconde règle eſt de préférer, dans le choix des circonſtances, les principales circonſtances entre les principales. La raiſon de cette ſeconde règle eſt claire. Il eſt impoſſible, moralement parlant, que, dans les grands mouvements, le feu de l'orateur ou du poète ſe ſoutienne toujours au même degré: pendant qu'on paſſe en revûe une longue file de circonſtances, le feu ſe ralentit néceſſairement, & l'impreſſion qu'on veut faire ſur l'auditeur languit en même temps; le pathétique manque une partie de ſon effet; & l'on peut dire que, dès qu'il en manque une part, il le perd tout entier.

Cette ſeconde règle n'eſt pas moins néceſſaire pour nos *Récits*, que la première. Les perſonnages qui les font ſont dans une ſituation extrêmement violente; & ce que le poète leur fait dire, doit être une peinture exacte de leur ſituation. Le tumulte des paſſions qui les agitent ne les rend eux-mêmes attentifs, dans le déſordre d'un premier mouvement, qu'aux traits les plus frapants de ce qui s'eſt paſſé ſous leurs ieux. Je dis, *dans le déſordre d'un premier mouvement*, parce que, ce qu'ils racontent venant de ſe paſſer dans le moment même, il ſeroit abſurde de ſuppoſer qu'ils euſſent eu le temps de la réflexion; & que le comble du ridicule ſeroit de les faire parler comme s'ils avoient pu méditer, à loiſir, l'ordre & l'art qu'il leur faudroit employer pour arriver plus ſurement à leurs fins. C'eſt pourtant ſur ce modèle, ſi déraiſonnable, que ſont faits la plupart des *Récits* de nos tragédies; & on n'en connoit guère qui ne pèchent contre la vraiſemblance.

La troiſième règle, eſt que les *Récits* ſoient rapides; parce que les deſcriptions pathétiques doivent être preſque toujours véhémentes, & qu'il n'y a point de véhémence ſans rapidité. Nos *Récits* ſont encore aſſervis à cette règle; mais il ne paroit pas que la plupart de nos tragiques la connoiſſent, ou qu'ils ſe ſoucient de la pratiquer. Si leurs *Récits* ſont quelque impreſſion au théâtre, elle eſt l'ouvrage de l'acteur, qui ſupplée par ſon art à ce qui leur manque: mais deſtitués de ce ſecours dans la lecture, ils ſont preſque tous d'une lenteur qui nous aſſomme, & qui nous refroidit au point que, ſi dans le cours de la pièce notre trouble s'eſt augmenté de plus en plus, comme cela ſe devoit, nous nous ſentons auſſi tranquiles, en achevant ſa lecture, que nous l'étions en commençant. Le ſtyle le plus vif & le plus ſerré convient à nos *Récits*; les circonſtances doivent s'y précipiter les unes ſur les autres; chacune doit être préſentée avec le moins de mots qu'il eſt poſſible.

Voilà les règles eſſencielles d'après leſquelles on doit juger les *Récits* de nos tragédies; & c'eſt d'après ces mêmes règles qu'on trouve que le fameux *Récit* de la mort d'Hippolyte, par Théramène, pèche en général contre les caractères des paſſions dont le perſonnage qui parle doit être agité. Mais ce n'eſt point à Racine, comme poète, que l'on fait le procès dans ſon *Récit*: c'eſt à Racine feſant parler Théramène; c'eſt à Théramène lui-même, qui ne peut pas plus jouïr des priviléges accordés aux poètes, qu'aucun perſonnage de tragédie. La première partie du *Récit* de Théramène répond à ceux que les anciens ont fait de la mort d'Hippolyte. Racine en avoit trois devant les ieux, celui d'Euripide, celui d'Ovide, & celui de Sénèque: il les admira; &, ſelon toute apparence, les fautes qu'on lui reproche ne viennent que de la noble ambition qu'il a eue de vouloir ſurpaſſer tous ces modèles. Au reſte, on a diſcuté ce beau morceau avec la dernière rigueur, dans la dernière édition de Deſpréaux, à cauſe de l'excellence de l'auteur; mais les critiques qu'on en a faites, toutes bonnes qu'elles puiſſent être, ne tournent qu'à la gloire des talents admirables d'un illuſtre écrivain, qui, dès l'inſtant qu'il commença de donner ſes tragédies au Public, fit voir que Corneille, le *grand Corneille*, n'étoit plus le ſeul poète tragique de la France.

RÉCIT ÉPIQUE, *Épopée*. C'eſt l'expoſition d'une action héroïque, intéreſſante, & merveilleuſe. Ses qualités eſſencielles ſont la brièveté, la clarté, & le vraiſemblable poétique; ſes ornements ſont dans les penſées, dans les expreſſions, dans les tours, dans les alluſions, dans les allégories, dans les images, en un mot dans toutes les choſes qui conſtituent le beau, le pathétique, & le ſublime de la Poéſie. *Voyez* POÈME ÉPIQUE.

RÉCIT FABULAUX *en proſe ou en vers*. Le mérite principal des petits contes ſe trouve dans la variété & la vérité des peintures, la fineſſe de la plaiſanterie, la vivacité & la convenance du ſtyle, le contraſte piquant des évènements. Il y a cette différence entre le Conte & la Fable, que la *Fable* ne contient qu'un ſeul & unique fait, renfermé dans un certain eſpace déterminé & achevé dans un ſeul temps, dont la fin eſt d'amener quelque axiome de Morale & d'en rendre la vérité ſenſible: au lieu qu'il n'y a dans le *Conte* ni unité de temps, ni unité d'action, ni unité de lieu, & que ſon but eſt moins d'inſtruire que d'amuſer. La Fable eſt ſouvent un monologue ou une ſcène de comédie, le Conte eſt une ſuite de comédies enchaînées les unes aux autres. La Fontaine excelle dans les deux genres, quoiqu'il ait quelques fables de trop & quelques contes trop longs. (*Le chevalier* DE *JAUCOURT*.)

* RÉCITATIF, ſ. m. *Poéſie lyrique. Muſique*. Du côté du muſicien, le *Récitatif* eſt l'eſpèce de chant qui approche le plus de l'accent naturel de la parole; & du côté du poète, c'eſt la partie de la ſcène deſtinée à cette eſpèce de chant.

Lorſqu'en Italie on imagina de noter la déclamation théatrale, l'objet de la Muſique fut, comme celui de la Poéſie, d'embellir la nature en l'imitant; c'eſt à dire, de donner à la déclamation chantée une mélodie plus agréable pour l'oreille, &, s'il étoit poſſible, plus touchante pour l'âme que l'expreſſion naturelle de la parole, ſans toutefois contrarier ni trop altérer celle-ci: en ſorte que la reſſemblance embellie fit encore ſon illuſion.

Le principe de tous les arts qui ſe propoſent d'imiter la nature, eſt que l'imitation ſoit quelque choſe de reſſemblant, & non pas de ſemblable.

L'imitation eſt donc un menſonge, ſoit dans le moyen, ſoit dans la manière dont elle fait illuſion;

Digitized by Google

& ce qu'il y a de ſingulier, c'eſt que le témoignage confus que nous nous rendons à nous-mêmes que l'art nous trompe, eſt la cauſe du plaiſir ſenſible & délicat que nous éprouvons à être trompés. Il doit donc y avoir dans l'imitation une reſſemblance, afin que l'âme y ſoit trompée : mais il doit y avoir en même temps une différence ſenſible, afin que l'âme s'aperçoive & jouïſſe confuſément de ſon erreur.

Ce n'eſt pas que la nature même préſentée ſur un théâtre avec toute ſa vérité, comme dans les combats de gladiateurs ou d'animaux, ne pût faire une ſorte de plaiſir, ſi elle-même elle étoit aſſez belle ou aſſez touchante : mais ce plaiſir ſeroit l'effet direct de la réalité ; & non l'effet de la ſurpriſe que l'art nous cauſe quand nous admirons ſon adreſſe, & que, ſemblable à Galathée, il ſe cache & ſe laiſſe encore apercevoir en ſe cachant.

Alternativement ſavoir & oublier que l'imitation eſt un artifice ; ſentir à chaque inſtant le mérite de l'art, en le prenant pour la nature ; jouïr par ſentiment des apparences de la vérité, & par réflexion des charmes du menſonge : voilà le compoſé réel, quoiqu'ineffable, du plaiſir que nous font les arts d'imitation.

J'ai dit que le menſonge étoit tantôt dans le moyen, tantôt dans la manière dont s'opéroit l'illuſion : dans le moyen, lorſque, par exemple, la peinture, avec une toile & des couleurs, imite des contours, des reliefs, des lointains, *&c* ; dans la manière, lorſque le moyen de l'art & celui de la nature ſont les mêmes, & que l'art ne fait que le modifier d'une manière qui lui eſt propre, & qui donne de l'avantage à l'imitation ſur le modèle. C'eſt ainſi que la Tragédie fait parler en vers & d'un ton plus élevé que ne le fut jamais le ton de la nature ; c'eſt ainſi que la Comédie réunit dans un ſeul caractère plus de traits de ridicule, & dans une ſeule action plus d'incidents & de rencontres ſingulières, que le même eſpace de temps ne nous en eût fait voir dans la réalité ; c'eſt ainſi enfin que, dans l'Opéra, on a permis de porter la licence de la fiction juſqu'à faire parler en chantant.

De même tous les arts d'imitation ont leurs *données*, & les ſeules conditions qu'on leur impoſe ſont l'illuſion & le plaiſir.

S'il eſt donc vrai que le chant, comme les vers, embelliſſe l'imitation de la parole, ſans détruire l'illuſion ; on auroit tort de ſe refuſer au nouveau plaiſir qu'il nous cauſe : ce ne ſera jamais un peuple doué d'une oreille ſenſible qui ſe plaindra qu'on lui parle en chantant.

Les italiens ont trouvé dans cette licence une ſource intariſſable de ſenſations délicieuſes ; & leur imagination, aſſez vive pour être encore ſéduite par une imitation éloignée de la nature, n'a preſque pas mis de bornes à la liberté accordée au muſicien.

Les françois juſqu'ici ont été plus ſévères, par la raiſon peut-être que leur imagination eſt moins vive, ou leur organe moins ſenſible.

Cependant, chez les italiens même, l'art, timide dans ſa naiſſance, ſe tint le plus près qu'il lui fut poſſible de la nature. Le *Récitatif*, c'eſt à dire, une déclamation notée & non meſurée, ou quelquefois ſeulement accompagnée par la ſymphonie, & avec elle ſoumiſe aux lois de la meſure & du mouvement, fut d'abord tout ce qu'on oſa ſe permettre : dans la ſuite, on fut plus hardi.

Or de ſavoir s'il falloit s'en tenir à cette première ſimplicité, ou juſqu'à quel point l'art pouvoit s'étendre & s'éloigner de la vérité, à condition de l'embellir ; c'eſt un problême que la ſpéculation ne peut réſoudre, mais dont l'expérience & le ſentiment, chez les différents peuples du monde, nous donnent la ſolution.

La ſcène déclamée eſt ce qu'il y a de plus reſſemblant au ton naturel de la parole : la ſcène chantée ſans accompagnement & ſans meſure, eſt ce qui aproche le plus de la déclamation : le récit obligé s'en éloigne un peu davantage, ſoit parce qu'il eſt accompagné, & que cette alliance de la ſymphonie avec la voix n'a point de modèle dans la nature, ſoit parce qu'il eſt meſuré & que l'expreſſion naturelle de nos penſées & de nos ſentiments ne l'eſt pas : enfin, l'air eſt encore une imitation plus altérée, plus éloignée de la vérité ; car la rondeur, la ſymmétrie, & l'unité du chant ne reſſemblent que de très-loin aux modulations libres & naturelles de la voix.

Si donc on ne cherchoit dans l'expreſſion muſicale que la vérité de l'imitation, & ſi, pour produire l'illuſion, il falloit que l'imitation fût fidèle ; il n'y auroit aucun doute que la Muſique la plus parfaite ſeroit le ſimple *Récitatif*, & ce *Récitatif* lui-même, moins naturel que la déclamation, n'en eût pas dû prendre la place.

Mais dans l'imitation, on ne cherche pas ſeulement la vérité ; on y deſire, comme je l'ai dit, la vérité embellie, c'eſt à dire, une impreſſion plus agréable que celle de la vérité même, ou de ſon exacte reſſemblance : il s'agit donc ici d'un calcul de plaiſirs.

Ne demandez-vous qu'à être émus par le tableau le plus frapant d'une action pathétique ? fuyez loin du Théâtre où l'on chante, & allez à celui où des acteurs habiles donnent aux paſſions leur accent naturel : une voix étouffée, une voix déchirante, les gémiſſements, les cris, les ſanglots d'un Briſard, d'une Dumeſnil, vous feront plus d'illuſion & une impreſſion plus profonde, que les éclats de voix d'une Le Maure, ou que les ſons mélodieux d'une Fauſtine ou d'un Farinelli ; & à l'avantage de l'expreſſion ſe joindra celui d'un poème où le génie, n'étant gêné ſur rien, n'a eu rien à ſacrifier. *Voyez* LYRIQUE.

Mais voulez-vous joindre, au plaiſir d'être ému

d'étonnement, de crainte, ou de piété, celui d'avoir l'oreille agréablement affectée par une succeſſion ou par un enſemble de ſons touchants, de ſons harmonieux? allez au théâtre où l'on chante, & demandez à ce théâtre que l'art du chant y ſoit porté au plus haut degré d'expreſſion & de charme.

Qu'on ſe rappelle donc ce qu'on s'eſt propoſé, lorſque de la Tragedie on a fait l'Opera: on a voulu jouir à la fois des plaiſirs de l'eſprit, de l'âme, & de l'oreille. Il a donc fallu d'abord que la déclamation fût, non ſeulement expreſſive, mais encore mélodieuſe; & tant qu'on n'a pas eu d'autre chant que le *Récitatif*, on a eu raiſon de lui donner tout l'agrément qu'il pouvoit avoir: de là les cadences, les ports de voix, les tenues, les prolations que les françois y ont introduites pour en faire un chant plus flatteur.

Les italiens, plus ſévères, ſe ſont fait un *Récitatif* plus rapide & plus ſimple. (? Ils n'ont pu noter les accents inappréciables de la parole; mais la voix des chanteurs habiles a ſu ajouter, à la note, des inflexions, des liaiſons, des nuances de ſons, pour m'exprimer ainſi, qui ont raproché, autant qu'il eſt poſſible, les accents de la mélopée de ceux de la ſimple déclamation: par là ils on rendu leur *Récitatif* le moins chantant qu'il pouvoit l'être.) Mais en revanche ils y ont mélé des morceaux d'un caractère plus marqué & d'une expreſſion plus énergique. Dans ces morceaux qu'ils appellent *Récitatif obligé*, la meſure & le mouvement ſont proſcrits: la ſymphonie, qui accompagne la voix, la ſoutient & la fortifie; elle fait plus, elle devient un nouvel organe de la penſée; & dans les lilences même de la voix, elle y ſupplée par l'expreſſion de ce qui ſe paſſe au dedans de l'âme, ou pour ainſi dire autour d'elle.

Mais, dans le courant de la déclamation, les italiens & les françois avoient également ſenti que toutes les fois que la nature indiqueroit des mouvements plus décidés, des inflexions plus ſenſibles, il falloit ſaiſir ce moment pour rompre la monotonie du récit ou du dialogue, par un chant plus marqué, qui ſe détacheroit du *Récitatif* continu, & qui, ſaillant & iſolé, réveilleroit l'attention de l'oreille, en lui offrant un plaiſir nouveau: de là ces chants phraſés & cadencés que Lulli & les italiens de ſon temps employoient dans la ſcène. Mais quel charme pouvoient avoir des airs le plus ſouvent tronqués & mutilés, ou renfermés dans le cercle étroit d'une phraſe ſimple & conciſe, n'ayant pour tout caractère qu'un mouvement lent ou rapide, ou qu'une ſucceſſion de ſons détachés ou liés enſemble, tantôt plus adoucis & tantôt plus forcés, preſque toujours ſans mélodie, ſans agrément dans le motif, ſans préciſion dans la meſure, ſans ſymmétrie dans le deſſin?

Juſques là il eſt au moins très-douteux que la déclamation eût gagné à être chantée: car du côté de la nature, elle avoit évidemment perdu de ſon aiſance, de ſa rapidité, de chaleur, & de ſon énergie; & du côté de l'art, qu'avoit-elle acquis pour compenſer toutes ces pertes?

Mais dès que le chant periodique & ſymmétrique fut inventé, tout le prix, tout le charme de la Muſique fût ſenti; l'âme connut tout le plaiſir que pouvoit lui aporter l'oreille; l'Italie & l'Europe entière ne regrettèrent plus rien.

La France elle ſeule continuoit à s'ennuyer d'une Muſique monotone, qu'elle applaudiſſoit en bâillant, & qu'elle s'obſtinoit par vanité à faire ſemblant de chérir. Non ſeulement elle dédaignoit de connoître cette forme d'airs périodiques dont Vinci étoit l'inventeur, & que Leo, Pergolèſe, Galluppi, Jumelli, avoient portée à un ſi haut degré d'expreſſion & de mélodie: mais ce *Récitatif* obligé, cette déclamation paſſionnée, énergique, où Porpora avoit excellé, nous étoit encore étrangère: l'orcheſtre étoit chez nous le ſeul acteur qui connût la préciſion des mouvements & de la meſure; encore l'oublioit-il lui-même, forcé d'obéir à la voix. Le charme & le pouvoir du chant nous étoient inconnus au point qu'on attachoit à des accompagnements ſans deſſin le grand mérite de l'artiſte, & que l'on feſoit conſiſter l'excellence de la Muſique dans les accords. C'eſt preſque uniquement à cette partie ſubordonnée que le célèbre Rameau appliquoit ſon génie, & qu'il a dû tous ſes ſuccès. Le don d'inventer les deſſins, de les développer, de les varier avec grâce, & d'aſſortir au même caractère la mélodie & le mouvement, en un mot, le don de la penſée muſicale, le ſeul auquel les italiens attachent le nom de *génie*, Rameau en feſoit peu de cas, & ne daignoit l'employer qu'à ſes airs de danſe, dans leſquels il a excellé: injuſte envers lui-même, il ſe glorifioit de ſon ſavoir & de ſon art, & méconnoiſſoit ſon génie. Combiner les accords eſt le travail de l'homme habile; les choiſir, ſavoir les placer, eſt le travail de l'homme de goût. Inventer des chants analogues au ſentiment ou à la penſée, & dont la modulation variée dans ſa belle ſimplicité enchante à la fois l'âme & l'oreille; voilà l'inſpiration qui, dans le muſicien, répond à celle du poète: & c'eſt ce qui, dans notre Muſique vocale, a été preſque inconnu juſqu'à nous.

Cependant, comme on ne ſauroit prendre ſincèrement du plaiſir à s'ennuyer, on juge bien que les françois n'épargnoient rien pour ſe déguiſer à eux-mêmes la fatiguante monotonie de leur Muſique vocale. Les faux agréments qu'ils y méloient, aux dépens de l'expreſſion, ſe multiplioient tous les jours; quelques belles voix ayant excellé, les unes à former des cadences brillantes, & les autres à déployer des ſons pleins & retentiſſants, le beſoin d'aimer ce qu'on avoit, & l'habitude qu'on s'étoit faite inſenſiblement d'admirer ce qui etoit difficile & rare, enfin l'émotion phyſique de l'organe auquel

Digitized by Google

une belle voix plaît comme une cloche harmonieuſe, cette émotion que l'on croyoit être, ſur la foi d'un long préjugé, le dernier degré de plaiſir que pouvoit faire la Muſique, en impoſoit à une nation qui ne connoiſſoit rien de mieux.

Mais juſqu'à ce que des hommes bien organiſés & doués d'une âme ſenſible ayent réellement trouvé le beau, ils éprouvent une inquiétude ſecrète & confuſe qu'aucune eſpèce d'illuſion ne peut calmer : de là les efforts, les dépenſes, & toutes les reſſources inutiles qu'on a ſi long temps employées pour ſauver les françois du dégoût de leur Opéra : diverſité dans les poèmes, multiplicité des machines, magnificence vraiment royale, comme l'appelle La Bruyère dans les décorations & les vêtements, uſage immodéré des danſes, juſqu'à faire diſparoître l'action théatrale pour ne plus voir que des ballets, multitude preſque innombrable de jeunes beautés aſſemblées pour en décorer le ſpectacle ; que n'a-t-on pas mis en uſage ? & ce théâtre a toujours été le ſeul dont les entrepreneurs, ſucceſſivement ruinés, n'ont pu ſoutenir la dépenſe dans ce même Paris, où, ſans ſecours & preſque ſans moyens, on a vu fleurir le théâtre des vaudevilles.

La cauſe de cette décadence continuelle de l'Opéra françois n'eſt autre choſe que le dégoût invincible qu'on aura toujours pour une Muſique dénuée de chant : le *Récitatif*, quel qu'il ſoit, réduit à ſa ſimplicité monotone, fatiguera toujours l'oreille ; le *Récitatif* obligé, quelque expreſſion que l'on donne à l'harmonie qui l'accompagne, quelque énergie qu'elle ajoûte aux accents dont il eſt formé, ne répandra jamais dans la ſcène aſſez de variété, d'agréments, & de charmes ; les chœurs multipliés ſe détruiront l'un l'autre, & ne feront plus que du bruit ; les danſes prodiguées deviendront inſipides, comme tous les plaiſirs dont on a la ſatiété.

A ce ſpectacle, un ſeul moyen de plaire, toujours varié, toujours ſenſible, toujours inépuiſable dans ſes reſſources, c'eſt le chant : parce qu'il prend toutes les formes du ſentiment & de la penſée ; qu'en même temps qu'il flatte l'oreille, il touche l'âme ; qu'il parle à l'eſprit comme aux ſens ; & que dans ſa période il réunit le double avantage de faire attendre, déſirer, & jouïr. Tel étoit le pouvoir que les anciens attribuoient à la période oratoire : & ſi l'art de tenir l'eſprit ſuſpendu, dans l'attente de la penſée, avoit ſur eux tant de puiſſance, qu'il leur faiſoit conſidérer l'orateur comme tenant enchaînées les oreilles de tout un peuple ; que penſer de l'art du muſicien qui exercera le même empire, non pas ſur l'eſprit, mais ſur l'ame, & qui ſaura donner le même attrait à l'expreſſion du ſentiment ?

Concluons que la partie eſſencielle de la Muſique c'eſt le chant : que le *Récitatif* ſimple en eſt la partie foible : que le *Récitatif* obligé, qui, dans les mouvements rompus & tumultueux des paſſions, peut emprunter de l'harmonie tant d'énergie & de puiſſance, n'eſt pourtant pas ce qu'on déſire le plus vivement, & dont on ſe laſſe le moins : que c'eſt de la beauté du chant périodique & mélodieux que l'âme & l'oreille ſont inſatiables ; & que par conſéquent le poète qui écrit pour le muſicien, doit regarder la partie du *Récitatif* ſimple comme celle qui exige le ſtyle le plus rapide, afin que l'oreille, impatiente d'arriver au chant, ne ſe plaigne jamais qu'on l'arrête au paſſage ; la partie du *Récitatif* obligé, comme celle qui demande à être employée avec le plus de ſobriété, afin que le ſentiment de l'harmonie ne ſoit point émouſſé par la fatigue de n'entendre que des accords ſans deſſin ; & la partie du chant mélodieux & fini, comme celle dont la diſtribution doit être ſon premier objet, afin que le charme de la mélodie, le vrai plaiſir de ce ſpectacle, ſe reproduiſe ſous mille formes, & que, s'il altère la vérité de l'expreſſion naturelle, ce ne ſoit que pour l'embellir.

Telle doit être, je crois, l'intention commune du poète & du muſicien : & ſi jamais elle eſt remplie dans l'Opéra françois, comme il eſt ſûr qu'elle peut l'être (le ſuccès l'a prouvé) ; c'eſt alors que le preſtige de la Muſique, joint à celui de la Peinture, des fêtes, & du merveilleux qu'y répandra la Poéſie, fera de ce ſpectacle un véritable enchantement.

Mais juſques là qu'on ne ſe flatte pas de nous faire goûter un *Récitatif* pur & ſimple ; ce ne ſeroit pas pour l'oreille un plaiſir digne de compenſer celui d'une déclamation naturelle & d'une poéſie affranchie des contraintes de la Muſique. Nous permettons à l'Opéra une déclamation notée, parce que la ſcène parlée trancheroit trop avec le chant ; mais ce n'eſt que dans l'eſpérance & en faveur du chant, que nous conſentons qu'on altère la déclamation naturelle : c'eſt là le pacte du Théâtre lyrique. Qu'il nous faſſe donc entendre ce qu'il promet, de beaux airs, des duo touchants, des morceaux de peinture & d'expreſſion, où tout le charme de la mélodie & toute la puiſſance de l'harmonie ſe réuniſſent & ſe déployent. Non ſeulement alors nous permettons au *Récitatif* de ſe dégager des ports de voix, des trils, des cadences, des prolations, *&c* : mais nous exigeons qu'il renonce à tous ces ornements futiles ; & qu'auſſi ſimple, auſſi vrai, auſſi courant qu'il ſera poſſible, il ne faſſe que raprocher, par un peu plus d'analogie, la déclamation de la ſcène, de ces morceaux de chant qu'elle doit amener. Le chant eſt la partie eſſencielle & déſirée de l'Opéra ; le *Récitatif* en eſt une partie tolérée, comme indiſpenſable : il faut paſſer par là pour arriver à ces endroits délicieux où l'oreille & l'ame ſe promettent de s'arrêter & de jouïr ; mais le chemin leur paroîtra long ſi leur eſpérance eſt trompée, & l'intérêt de l'action la plus vive aura lui-même bien de

Digitized by Google

la peine a nous ſauver de l'impatience & de l'ennui. *Voyez* AIR, CHANT, LYRIQUE.

(? Depuis que cet article a été imprimé pour la première fois, l'expérience en a confirmé les principes par des ſuccès multipliés : elle m'a ſurtout affermi dans l'idée où j'étois que, pour le ſimple *Récitatif*, le ſtyle nombreux & périodique de Quinault eſt préférable au ſtyle concis de Métaſtaſe. Je m'étois aperçu que les fréquents repos de ces petites phraſes coupées rendoient la marche du *Récitatif* peſante & monotone : peſante, à cauſe des repos trop fréquents ; monotone, en ce que la Muſique a très-peu de moyens de varier ſes cadences finales : & pour éviter l'un & l'autre de ces défauts, j'ai eſſayé de ſoutenir le ſens, & de donner au ſtyle plus de liaiſon & plus d'aiſance. Cet eſſai, que j'ai fait dans l'opéra de *Didon* & dans celui de *Pénélope*, m'a réuſſi au delà même de mon attente. Le muſicien, n'ayant plus à s'arrêter à chaque inſtant, s'eſt développé plus à ſon aiſe : ſa phraſe articulée & ſoutenue par des accents plus ſenſibles, plus variés, a pris en même temps plus de rapidité, de chaleur, & de véhémence. L'actrice admirable qui a joué les rôles de Didon & de Pénélope, s'eſt ſentie plus entraînée par l'impulſion de ce ſtyle ; elle n'a eu qu'à ſe livrer pour exprimer à grands traits les ſentiments dont elle étoit remplie ; & de là cette facilité, ce naturel, cette expreſſion à la fois ſi ſimple & ſi tragique, qui fait regarder le *Récitatif* de ces opéra comme le plus vrai, le plus ſenſible, le plus parfait qu'on ait entendu ſur aucun théâtre du monde.) (*M.* MARMONTEL.)

RÉCITATION, ſ. f. *Poéſie théatrale. Art orat.* La *Récitation*, dit l'abbé Dubos, eſt une déclamation ſimple, qui n'eſt point accompagnée des mouvements du corps, & que l'induſtrie des hommes a inventée pour plaire & pour toucher davantage que ne peut faire la lecture ; ſurtout quand il s'agit de Poéſie. En effet, la *Récitation* bien faite donne aux vers une force, qu'ils n'ont pas, quand on les lit ſoi-même ſur le papier où ils ſont écrits. L'harmonie des vers qu'on *récite* flatte l'oreille des auditeurs, & augmente le plaiſir que le ſens des vers eſt capable de donner ; c'eſt un plaiſir pour nos oreilles, au lieu que leur lecture eſt un travail pour nos yeux ; l'auditeur eſt plus indulgent que le lecteur, parce qu'il eſt plus flatté par les vers qu'il entend, que l'autre par ceux qu'il lit. Auſſi voyons-nous que tous les poètes, ou par inſtinct ou par connoiſſance de leurs intérêts, aiment mieux *réciter* leurs vers, que de les donner à lire, même aux premiers confidents de leurs productions. Ils ont raiſon, s'ils cherchent des louanges plus tôt que des conſeils utiles.

C'étoit par la voie de la *Récitation* que les anciens poètes publioient ceux de leurs ouvrages qui n'étoient pas compoſés pour le Théâtre. On voit, par les Satires de Juvenal, qu'il ſe formoit à Rome des aſſemblées nombreuſes pour entendre *réciter* les poèmes que leurs auteurs vouloient donner au Public. Nous trouvons même, dans les uſages de ce temps-là, une preuve encore plus forte du plaiſir que donne la *Récitation* des vers qui ſont riches en harmonie. Si donc la ſimple *Récitation* eſt ſi flatteuſe, il eſt facile de concevoir les avantages que les pièces qui ſe repréſentent ſur le Théâtre tirent de la déclamation : comme l'éloquence du corps ne perſuade pas moins que celle des paroles, les geſtes aident infiniment la voix à faire ſon impreſſion *Voyez* DÉCLAMATION (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

* RECONNOISSANCE, ſ. f. *Littérature.* Dans le Poème épique & dramatique, il arrive ſouvent qu'un perſonnage ou ne ſe connoît pas lui-même, ou ne connoît pas celui avec lequel il eſt en action ; & le moment où il acquiert cette connoiſſance de lui-même ou d'un autre, s'appelle *Reconnoiſſance*. C'eſt ainſi que, dans le poème du Taſſe, Tancrède reconnoît Clorinde après l'avoir mortellement bleſſée ; c'eſt ainſi que, dans *la Henriade*, d'Ailly, le père, reconnoît ſon fils après l'avoir tué de ſa main ; c'eſt ainſi que, dans *Athalie* ; cette reine reconnoît Joas : que, dans *Mérope*, Égiſte ſe connoît lui-même, & que Mérope le reconnoît ; que, dans *Iphigénie en Tauride* & dans *Œdipe*, Iphigénie & ſon frère Oreſte, Œdipe & Jocaſte, ſa mère, ſe reconnoiſſent mutuellement, & que chacun d'eux ſe connoît lui-même.

On voit par ces exemples, que la *Reconnoiſſance* peut être ſimple ou réciproque, & que des deux côtés, ou d'un ſeul, ce peut être ſoi que l'on reconnoiſſe, ou un autre, ou un autre & ſoi en même temps.

On peut conſulter la Poétique d'Ariſtote & le Commentaire de Caſtelvetro ſur ces différentes combinaiſons de la *Reconnoiſſance*, & ſur les manières de la varier, ſoit relativement à la ſituation & à la qualité des perſonnes, ſoit relativement aux moyens qu'on emploie pour l'amener, & aux effets qu'elle peut produire.

La *Reconnoiſſance* à laquelle Ariſtote donne la préférence, eſt celle qui naît des incidents de l'action même, comme dans l'*Œdipe* : mais je crois pouvoir lui comparer celle qui naît d'un ſigne involontaire que l'inconnu laiſſe échaper ; comme dans l'opéra de Théſée, où ce jeune prince eſt reconnu à ſon épée au moment qu'il jure par elle. Le plus beau modèle en ce genre eſt la manière dont Oreſte ſe feſoit connoître à ſa ſœur dans l'*Iphigénie* du ſophiſte Polydes, lorſque ce malheureux prince, conduit aux marches de l'autel pour y être immolé, s'écrioit : » Ce n'eſt donc pas aſſez » que ma ſœur ait été ſacrifiée à Diane, il faut » que je le ſois auſſi » ;

Le

La *Reconnoiſſance* doit-elle produire tout à coup la révolution ou laiſſer encore en ſuſpens le ſort des perſonnages ? Dacier, qui préfère la plus déciſive, n'a vu l'objet que d'un côté.

Si la révolution ſe fait du bonheur au malheur, elle doit être terrible, & par conſéquent tout changer, tout renverſer, tout décider en un inſtant. Si au contraire la révolution ſe fait du malheur au bonheur & que la *Reconnoiſſance* réuniſſe des malheureux qui s'aiment, comme dans *Mérope* & dans *Iphigénie ;* pour que leur réunion ſoit attendriſſante, il faut que l'évènement ſoit ſuſpendu & caché ; car la joie pure & tranquile eſt le poiſon de l'intérêt. L'art du poète conſiſte alors à les engager, au moyen de la *Reconnoiſſance* même, dans un péril nouveau, ſinon plus terrible, au moins plus touchant que le premier, par l'intérêt qu'ils prennent l'un à l'autre. Mérope en eſt un exemple rare & difficile à imiter.

Il n'y a point de *Reconnoiſſance* ſans une ſorte de péripetie ou changement de fortune, ne fit-elle, comme dans la fable ſimple, qu'ajouter au malheur des perſonnages intéreſſants. Mais il peut y avoir des révolutions ſans *Reconnoiſſance ;* & quoiqu'elles ne ſoient pas auſſi belles, les grecs ne les dédaignoient pas.

Il y a auſſi une *Reconnoiſſance* des choſes, comme de l'innocence d'Hippolyte, de Zaire, d'Améniaïde, de la perfidie de Cléopâtre dans Rodogune, de l'empoiſonnement d'Inès, *&c :* & celles-ci ne ſont pas les moins pathétiques.

La *Reconnoiſſance* eſt précieuſe dans la Tragédie, ſoit avant ſoit après le crime ; avant, pour empêcher qu'il ne ſoit commis ; après, pour en faire ſentir tout le regret. La *Reconnoiſſance* eſt, dans le Comique, une ſource de ridicules, comme, dans la Tragédie, une ſource de pathétique : dans celle-ci, c'eſt une mère qui va tuer ſon fils, un fils qui vient de tuer ſa mère ; & qui reconnoiſſent, l'une le crime qu'elle alloit commettre, l'autre le crime qu'il a commis : dans celle-là, c'eſt un vieux jaloux, qui, par erreur, livre à ſon rival ſa maîtreſſe, & ne s'aperçoit de ſa mépriſe que lorſqu'il n'eſt plus temps, comme dans l'*Ecole des maris ;* c'eſt un jeune étourdi qui ne reconnoît ſon rival qu'après qu'il lui a confié tout ce qu'il a fait & tout ce qu'il veut faire pour lui enlever ſa maîtreſſe, comme dans l'*Ecole des femmes ;* c'eſt un oncle & un neveu dont l'un veut faire enfermer l'autre, & qui ſe trouvent camarades de troupe dans une comédie de ſociété, comme dans la *Métromanie ;* c'eſt un fils diſſipateur, & un père uſurier, qui, dans le prêteur & l'emprunteur qu'ils cherchent réciproquement, ſe rencontrent, comme dans l'*Avare.*

On ſent combien la mépriſe qui précède ces *Reconnoiſſances*, la ſurpriſe, l'étonnement, l'embarras, la révolution qui les ſuit, doivent contribuer à ce qu'on appelle le Comique de ſituation : & ſi à la *Reconnoiſſance* des perſonnes on ajoute celle des choſes, c'eſt à dire, des bévûes & des erreurs où le perſonnage ridicule eſt tombé, des pièges où il s'eſt laiſſé prendre ; on aura l'idée de preſque tous les moyens qui, dans la Comédie, amènent les révolutions. (*M.* MARMONTEL)

RÉCRÉATION, AMUSEMENT, DIVERTISSEMENT, REJOUISSANCE. *Synonymes.*

Ces quatre mots ſont ſynonymes, & ont la diſſipation ou le plaiſir pour fondement. *Récréation* déſigne un terme court de délaſſement ; c'eſt un ſimple paſſe-temps pour diſtraire l'eſprit de ſes fatigues. *Amuſement* eſt une occupation légère, de peu d'importance, & qui plaît. *Divertiſſement* eſt accompagné de plaiſirs plus vifs, plus étendus. *Réjouiſſance* ſe marque par des actions extérieures, des danſes, des cris de joie, des acclamations de pluſieurs perſonnes.

La Comédie fut toujours la *Récréation* ou le délaſſement des grands hommes, le *Divertiſſement* des gens polis, & l'*Amuſement* du peuple : elle fait une partie des *Réjouiſſances* publiques dans certains évènements.

Amuſement, ſuivant l'idée que je m'en fais encore, porte ſur les occupations faciles & agréables qu'on prend pour éviter l'ennui. *Récréation* appartient plus que l'*Amuſement* au délaſſement de l'eſprit, & indique un beſoin de l'âme plus marqué. *Réjouiſſance* eſt affecté aux fêtes publiques du monde & de l'Egliſe. *Divertiſſement* eſt le terme générique qui renferme les *Amuſements*, les *Récréations*, & les *Réjouiſſances* particulières.

Les *Divertiſſements* de ce pays, dit à ſon cher Aſa une péruvienne ſi connue par la fineſſe de ſon goût & par la juſteſſe de ſon diſcernement ; « Les *Divertiſſemens* de ce pays me ſemblent auſſi » peu naturels que les mœurs. Ils conſiſtent dans » une gaîté violente, excitée par des ris éclatants, » auxquels l'âme ne paroît prendre aucune part ; » dans des jeux inſipides, dont l'or fait tout le » plaiſir ; dans une converſation ſi frivole & ſi » répétée, qu'elle reſſemble bien plus au gazouillement des oiſeaux qu'à l'entretien d'une aſſemblée d'êtres penſants ; ou dans la fréquentation » de deux ſpectacles, dont l'un humilie l'humanité, & l'autre exprime toujours la joie & la » triſteſſe indifféremment par des chants & des » danſes. Ils tâchent en vain par de tels moyens » de ſe procurer des *Divertiſſements* réels, un » *Amuſement* agréable ; de donner quelque diſtraction à leurs chagrins, quelque *Récréation* » à leur eſprit : cela n'eſt pas poſſible. Leurs » *Réjouiſſances* mêmes n'ont d'attraits que pour » le peuple, & ne ſont point conſacrées, comme » les nôtres, au culte du Soleil ; leurs regards, » leurs diſcours, leurs réflexions ne ſe tournent » jamais à l'honneur de cet aſtre divin. Enfin leurs

» froids *Amuſements*, leurs puériles *Récréations*, » leurs *Divertiſſements* affectés, leurs ridicules » *Réjouiſſances*, loin de m'égayer, de me plaire, » de me convenir, me rappellent encore avec plus » de regret la différence des jours heureux que je » paſſois avec toi ». *Voyez* AMUSER, DIVERTIR. *Syn.* (*Le chevalier DE JAUCOURT.*).

(N.) REDEMANDER, RÉPÉTER, RÉCLAMER, REVENDIQUER. *Synonymes.*

On *redemande* & on *répète* ce qu'on a donné, prêté, ou avancé, en un mot ce dont on s'eſt déſaiſi volontairement, & ſur quoi le droit de propriété n'eſt pas conteſté; on *réclame* & on *revendique* ce dont la propriété eſt douteuſe ou conteſtée, ou la reſtitution refuſée.

Mais on *redemande* par ſoi-même & ſans formalité; & l'on *répète* par les voies de la Juſtice. On *réclame* pour établir ſon droit de propriété; & l'on *revendique*, afin de rentrer en jouiſſance en vertu de ſon droit. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) REDITE, ſ. f. *Grammaire.* Expoſition réitérée de la même penſée. La même penſée peut ſe remontrer, ou en mêmes termes, ou en termes différents.

Sous les mêmes termes, la *Redite* par intervalles, & ménagée pour l'ornement ou pour l'énergie, eſt cette figure d'Elocution que l'on nomme *Répétition*, parce qu'on y enviſage plus la réitération des mots que celle de la penſée (*Voyez* REPETITION). Mais ſi la *Redite* en mêmes termes ſe fait ſans aucun beſoin, c'eſt ce vice d'Élocution que l'on nomme *Tautologie*. *Voyez* TAUTOLOGIE.

Sous des termes différents, ſi la *Redite* eſt ſuggérée par le goût, ſoit pour rendre la penſée plus lumineuſe, ſoit pour en faire mieux ſentir l'énergie & l'importance; c'eſt une figure de penſée par développement, connue ſous le nom d'*Expolition* (*Voyez* EXPOLITION). Mais ſi, en changeant même les termes, la *Redite* ſe fait ſans utilité & ſans grâce, ce n'eſt plus qu'une ſorte de *Périſſologie*. *Voyez* PERISSOLOGIE. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) REDOUBLEMENT, ſ. m. C'eſt ainſi qu'on nomme, dans la Grammaire grèque, la répétition qui ſe fait à l'augment de la conſonne initiale du verbe pour la formation de cetains temps. Ainſi, de τύπτω, *je frape*, on forme τετυφα, *j'ai frapé*, ἐτετύφειν, *j'avois frapé*, avec *Redoublement* du τ, qui eſt la conſonne initiale de τύπτω. *Voyez* AUGMENT.

La grammaire latine connoit auſſi les prétérits avec redoublement; comme *momordi*, *momorderam*, de *mordeo*; *tetigi*, *tetigeram*, de *tango*; &c. (*M. BEAUZEE.*)

(N.) RÉDUPLICATIF, IVE, adj. Qui ſert à redoubler, ou à marquer le redoublement ou la réitération.

Re ou *Ré*, en françois, eſt ordinairement une particule *réduplicative*, & qui ſert à donner un ſens *réduplicatif* aux mots dans la compoſition deſquels elle entre; ces mots ſont eux mêmes nommés *réduplicatifs*.

Réaction, *Rebondiſſement*, *Réconciliation*, *Redite*, *Réédification*, *Refonte*, *Régénération*, *Réhabilitation*, *Réimpreſſion*, *Rejeton*, *Relèvement*, *Remaniment*, *Renaiſſance*, *Réordination*. *Repeuplement*, &c. ſont des noms *réduplicatifs*.

Réagir, *Rebondir*, *Réconcilier*, *Redire*, *Réédifier*, *Refondre*, *Régénérer*, *Réhabiliter*, *Réimprimer*, *Rejeter*, *Relever*, *Remanier*, *Renaître*, *Réordonner*, *Repeupler*, &c. ſont des verbes *réduplicatifs*.

Il y a auſſi des adjectifs *réduplicatifs*, comme *Réconciliable* & *Irréconciliable*, *Reconnoiſſable* *Réduplicatif*, &c.

En logique, on dit auſſi, & on pourroit le dire en Grammaire, qu'une propoſition eſt *réduplicative*, lorſqu'une addition eſt faite au ſujet pour indiquer en quel ſens, à quel titre, par quelle raiſon l'attribut ſe dit du ſujet: *Les rois*, comme rois; *ne dépendent que de Dieu*; *L'homme*, en tant que libre, *peut à ſon gré être vertueux ou vicieux*; voilà des propoſitions *réduplicatives*. (*M. BEAUZÉE.*).

(N.) RÉDUPLICATION, ſ. f. Eſpèce de Répétition antiparallèle, qui, par emphaſe & pour céder au ſentiment, *redouble*, dans le même membre de phraſe & conſécutivement, quelques mots d'un intérêt plus marqué.

Dans *Athalie* (I, 1.), Joad, indigné contre les juifs prévaricateurs, s'écrie avec feu;

Rompez, *rompez* tout pacte avec l'Impiété:

& cette *Réduplication* vient de la chaleur du zèle, qu'elle peint très-bien.

Mentor, retrouvant Télémaque dans l'île de Cypre, lui dit d'un ton terrible (*Liv.* iv): *Fuyez*, *fuyez*, *hâtez-vous de fuir*. Quelle énergie pour faire ſentir à Télémaque le danger d'un ſejour plus long dans cette île corruptrice des mœurs!

On ne ſauroit lire, ſans la plus vive émotion, la concluſion de la paix devant les murs de Salente (*Telémaq.* Liv. xj): *Tous les peuples à la fois*, *comme ſi c'eût été un ſignal*, *s'écrièrent auſſi-tôt*: *O ſage Vieillard*, *vous nous déſarmez!* La paix! la paix! *Neſtor*, *un moment après*, *voulut commencer un diſcours*; *mais toutes les troupes impatientes craignirent qu'il ne voulût repréſenter quelque difficulté.* La paix! la paix! *s'écrièrent-elles encore une fois. On ne put leur impoſer ſilence*, *qu'en faiſant crier avec eux par*

Digitized by Google

tous les chefs de l'armée, La paix ! la paix ! Cette triple *Réduplication* porte, dans l'âme, un embrâſement qui l'étonne, qui la maîtriſe, qui lui fait partager l'enthouſiaſme des peuples de l'Heſpérie.

Il y a de l'affinité ſans doute entre la *Réduplication* & l'*Anadiploſe* ; mais il y a auſſi des différences qui auroient dû empêcher qu'on ne les confondît. *Voyez* ANADIPLOSE. (*M. BEAUZÉE.*)

* RÉFORMATION, RÉFORME. *Synonym.*

La *Réformation* eſt l'action de réformer ; la *Réforme* en eſt l'effet.

Dans le temps de la *Réformation*, on travaille à mettre en règle, l'on cherche les moyens de remédier aux abus. Dans le temps de la *Réforme*, on eſt réglé, & les abus ſont corrigés.

Il arrive quelquefois que la *Réforme* d'une choſe dure moins que le temps qu'on a mis à ſa *Réformation*. (*L'abbé* GIRARD.)

(? L'idée objective commune à ces deux mots, eſt celle d'un rétabliſſement dans l'ancienne forme ou dans une meilleure forme. La *Réformation* eſt l'opération qui procure ce rétabliſſement ; la *Réforme* en eſt le réſultat, ou le rétabliſſement même.

Ceux qui ſont chargés de travailler à la *Réformation* des mœurs, ne doivent s'attendre à réuſſir qu'autant qu'ils commenceront par vivre eux-mêmes dans la *Réforme*.

Il n'eſt pas douteux qu'une bonne *Réforme*, dans le ſyſtême de l'inſtitution publique, ne produiſît de très-grands biens pour l'État & pour les citoyens : mais la *Réformation* n'en doit être confiée à aucun ordre de l'État excluſivement, & encore moins à aucun particulier ; chacun ne voit que pour ſoi, & il faut voir pour tous.) (*M. BEAUZÉE.*)

RÉFUTATION, ſ. f. *Art oratoire.* C'eſt la partie d'une Pièce d'Éloquence, qui répond aux objections de la partie adverſe, & qui détruit les preuves qu'elle a alléguées.

La *Réfutation* demande beaucoup d'art, parce qu'il eſt plus difficile de guérir une bleſſure que de la faire.

Quelquefois on rétorque l'argument ſur ſon adverſaire. Protagore, philoſophe, ſophiſte, & rhéteur, étoit convenu avec Euathlus, ſon diſciple, d'une ſomme qui lui ſeroit payée par celui-ci lorſqu'il auroit gagné une cauſe : le temps paroiſſant trop long au maître, il lui fit un procès ; & voici ſon argument : « Ou vous perdrez votre cauſe, » ou vous la gagnerez ; ſi vous la perdez, il fau» dra payer par la ſentence des juges ; ſi vous la » gagnez, il faudra payer en vertu de notre con» vention ». Le diſciple répondit : « Ou je perdrai » ma cauſe, ou je la gagnerai ; ſi je la perds, je » ne vous dois rien en vertu de notre convention ; ſi » je la gagne, je ne vous dois rien en vertu de la » ſentence des juges ».

Quand l'objection eſt ſuſceptible d'une *Réfutation* en règle, on la fait par des arguments contraires, tirés ou des circonſtances, ou de la nature de la choſe, ou des autres lieux communs.

Quand elle eſt trop forte, on feint de n'y pas faire attention, ou l'on promet d'y répondre, & on paſſe légèrement à un autre objet : ou paye de plaiſanteries, de bons mots. Un orateur athénien, entreprenant de *réfuter* Démoſthène, qui avoit mis tout en émotion & en feu, commença en diſant qu'il n'étoit pas ſurprenant que Démoſthène & lui ne fuſſent pas de même avis ; parce que Démoſtène étoit un buveur d'eau, & que lui il ne buvoit que du vin. Cette mauvaiſe plaiſanterie éteignit tout le feu qu'avoit allumé le prince des orateurs.

Enfin, quand on ne peut détourner le coup, on avoue le crime, & on a recours aux larmes, aux prières, pour écarter l'orage. *Cours de Belles-Lettres*, *tom. IV.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) REGARDER, CONCERNER, TOUCHER. *Synonymes.*

On dit aſſez indifféremment & ſans beaucoup de choix, qu'une choſe nous *regarde*, nous *concerne*, nous *touche*, pour marquer la part que nous y avons. Il me paroît néanmoins qu'il y a, entre ces trois expreſſions, une différence délicate, qui vient d'abord d'un ordre de gradation, en ſorte que l'une enchérit ſur l'autre dans le rang que je leur ai donné. Quoique nous ne prenions qu'une légère part à la choſe, nous pouvons dire qu'elle nous *regarde* ; mais il en faut prendre davantage, pour dire qu'elle nous *concerne* ; & lorſqu'elle nous eſt plus ſenſible & perſonnelle, nous diſons qu'elle nous *touche*. Il me paroît auſſi qu'on ſe ſert plus communément du mot de *Regarder*, lorſqu'il eſt queſtion de choſes ſur leſquelles on a des prétentions ou des démêlés d'intérêt ; qu'on emploie avec plus de grâce celui de *Concerner*, lorſqu'il s'agit de choſes commiſes au ſoin & à la conduite ; & que celui de *Toucher* ſe trouve mieux placé dans les affaires de cœur, d'honneur, & de fortune.

Il n'en eſt pas des biens publics comme des particuliers ; la ſucceſſion *regarde* toujours ceux mêmes qui y ont renoncé. Les moindres démêlés dans l'Europe *regardent* tous les États qui la partagent ; il eſt difficile qu'aucun d'eux ſe conſerve long temps dans une parfaite neutralité, tandis que les autres ſont en guerre.

Toutes les opérations du Gouvernement *regardent* le premier miniſtre ; il doit être au fait de tout, ſoit guerre, police, finances, ou intérêts du dehors : mais chacune de ces parties ne *concerne* que celui qui en eſt particulièrement chargé.

La conduite de la femme *touche* d'assez près le mari, pour qu'il doive y avoir l'œil ; mais la trop grande attention y est pour le moins aussi dangereuse que la négligence. Les affaires des moines *touchent* trop la Cour de Rome, pour qu'elle n'en prenne pas connoissance, & qu'elle ne leur accorde point sa protection lorsqu'on les attaque.

Beaucoup de gens s'inquiètent mal à propos de ce qui ne les *regarde* pas, se mêlent de ce qui ne les *concerne* point, & négligent ce qui les *touche* de près. (*L'abbé* GIRARD.)

RÉGIME, s. m. *Terme de Grammaire.* Ce mot vient du latin *Régimen*, Gouvernement : il est employé, en Grammaire, dans un sens figuré, dont on peut voir le fondement à l'*article* GOUVERNER. Il s'agit ici d'en déterminer le sens propre par raport au langage grammatical. Quoiqu'on ait insinué, à l'article que l'on vient de citer, qu'il falloit donner le nom de *Complément* à ce que l'on appelle *Régime*, il ne faut pourtant pas confondre ces deux termes comme synonymes. *Voyez* COMPLÉMENT.

Les Grammaires des langues modernes se sont formées d'après celle du latin, dont la Religion a perpétué l'étude dans toute l'Europe ; & c'est dans cette source qu'il faut aller puiser la notion des termes techniques que nous avons pris à notre service, assez souvent sans les bien entendre & sans en avoir besoin. Or il paroît, par l'examen exact des différentes phrases où les grammairiens latins parlent de *Régime*, qu'ils entendent, par ce terme, la forme particulière que doit prendre un complément grammatical d'un mot, en conséquence du raport particulier sous lequel il est alors envisagé. Ainsi, le *Régime* du verbe actif relatif est, dit-on, l'accusatif, parce qu'en latin le nom ou pronom, qui en est le complément objectif grammatical, doit être à l'accusatif ; l'accusatif est le cas destiné par l'usage de la langue latine à marquer que le nom ou le pronom qui en est revêtu, est le terme objectif de l'action énoncée par le verbe actif relatif. Pareillement, quand on dit *liber Petri*, le nom *Petri* est au génitif, parce qu'il exprime le terme conséquent du raport dont *liber* est le terme antécédent, & que le *Régime* d'un nom appellatif que l'on détermine par un raport quelconque à un autre nom, est en latin le génitif. *Voyez* GENITIF.

Considérés en eux-mêmes & indépendamment de toute phrase, les mots sont des signes d'idées totales ; & sous cet aspect, ils sont tous intrinsèquement & essenciellement semblables les uns aux autres ; ils different ensuite à raison de la différence des idées spécifiques qui constituent les diverses sortes de mots, &c. Mais un mot considéré seul peut montrer l'idée dont il est le signe, tantôt sous un aspect & tantôt sous un autre : cet aspect particulier une fois fixé, il ne faut plus délibérer sur la forme du mot ; en vertu de la syntaxe usuelle de la langue, il doit prendre telle terminaison : que l'aspect vienne à changer, la même idée principale sera conservée ; mais la forme extérieure du mot doit changer aussi, & la Syntaxe lui assigne telle autre terminaison. C'est un domestique, toujours le même homme, qui, en changeant de service, change de livrée.

Il y a, par exemple, un nom latin qui exprime l'idée de l'Être suprême ; quel est-il, si on le dépouille de toutes les fonctions dont il peut être chargé dans la phrase ? Il n'existe en cette langue aucun mot considéré dans cet état d'abstraction, parce que ses mots ayant été faits pour la phrase, ne sont connus que sous quelqu'une des terminaisons qui les y attachent. Ainsi, le nom qui exprime l'idée de l'Être suprême, s'il se présente comme sujet de la proposition, c'est *Deus* ; comme quand on dit, *Mundum creavit* DEUS : s'il est le terme objectif de l'action énoncée par un verbe actif relatif, ou le terme conséquent du raport abstrait énoncé par certaines prépositions, c'est *Deum* ; comme dans cette phrase, *Deum time & fac quod vis*, ou dans celle-ci, *Elevabis ad* DEUM *faciem tuam* (*Job*, 22, 26) : si ce nom est le terme conséquent d'un raport sous lequel on envisage un nom appellatif pour en déterminer la signification, sans pourtant exprimer ce raport par aucune préposition, c'est *Dei* ; comme dans *Nomen Dei*, &c. Voilà l'effet du *Régime* ; c'est de déterminer les différentes terminaisons d'un mot qui exprime une certaine idée principale, selon la diversité des fonctions dont ce mot est chargé dans la phrase, à raison de la diversité des points de vûe sous lesquels on peut envisager l'idée principale dont l'usage l'a rendu digne.

Il faut remarquer que les grammairiens n'ont pas coutume de regarder comme un effet du *Régime* la détermination du genre, du nombre, & du cas d'un adjectif raporté à un nom : c'est un effet de la concordance, qui est fondée sur le principe de l'identité du sujet énoncé par le nom & par l'adjectif (*Voyez* CONCORDANCE & IDENTITE). Au contraire la détermination des terminaisons par les lois du *Régime* suppose diversité entre le mot *régissant* & le mot *régi*, ou plûtôt entre les idées énoncées par ces mots ; comme on peut le voir dans ces exemples, *Amo Deum*, *Ex Deo*, *Sapientia Dei*, &c : c'est qu'il ne peut y avoir de raport qu'entre des choses différentes, & que tout *Régime* caractérise essenciellement le terme conséquent d'un raport ; ainsi, le *Régime* est fondé sur le principe de la diversité des idées mises en raport, & des termes raprochés dont l'un détermine l'autre en vertu de ce raport. *Voyez* DÉTERMINATION.

Il suit de là qu'à prendre le mot *Régime* dans le sens généralement adopté, il n'auroit jamais dû être employé, par raport aux noms,

Digitized by Google

dans les Grammaires particulières des langues analogues qui ne déclinent point, comme le françois, l'italien, l'eſpagnol, &c : car le *Régime* eſt dans ce ſens la forme particulière que doit prendre un complément grammatical d'un mot en conſéquence du raport particulier ſous lequel il eſt alors enviſagé; or dans les langues qui ne déclinent point, les noms paroiſſent conſtamment ſous la même forme, & conſéquemment il n'y a point proprement de *Régime*.

Ce n'eſt pas que les noms ne varient leurs formes relativement aux nombres : mais les formes numériques ne ſont point celles qui ſont ſoumiſes aux lois du *Régime*, elles ſont toujours déterminées par le beſoin intrinsèque d'exprimer telle ou telle quantité d'individus; le *Régime* ne diſpoſe que des cas.

Les grammairiens, attachés par l'habitude, ſouvent plus puiſſante que la raiſon, au langage qu'ils ont reçu de main en main, ne manqueront pas d'inſiſter en faveur du *Régime* qu'ils voudront maintenir dans notre Grammaire, ſous prétexte que l'uſage de notre langue fixe du moins la place de chaque complément; & voilà, diront-ils, en quoi conſiſte chez nous l'influence du *Regime*. Mais qu'ils prennent garde que la diſpoſition des compléments eſt une affaire de conſtruction, que la détermination du *Régime* eſt une affaire de Syntaxe, & que, comme l'a très-ſagement obſervé du Marſais *au mot* CONSTRUCTION, on ne doit pas confondre la conſtruction avec la ſyntaxe. « Cicéron, dit-il, a dit, ſelon trois combinaiſons „ différentes, *Accepi litterras tuas, tuas accepi* „ *litteras*, & *litteras accepi tuas* : il y a là „ trois conſtructions, puiſqu'il y a trois différents „ arrangements de mots : cependant il n'y a qu'une „ ſyntaxe; car dans chacune de ces conſtructions il „ y a les mêmes ſignes des raports que les mots „ ont entre eux „. C'eſt à dire que le *Regime* eſt toujours le même dans chacune de ces trois phraſes, quoique la conſtruction y ſoit différente.

Si par raport à notre langue on perſiſtoit à vouloir regarder comme *Régime* la place qui eſt aſſignée à chacun des compléments d'un même mot, à raiſon de leur étendue reſpective; il faudroit donc convenir que le même complément eſt ſujet à différents *Régimes*, ſelon les différents degrés d'étendue qu'il peut avoir relativement aux autres compléments du même mot. Mais, ſous prétexte de conſerver le langage des grammairiens, ce ſeroit en effet l'anéantir, puiſque ce ſeroit l'entendre dans un ſens abſolument inconnu juſqu'ici, & oppoſé d'ailleurs à la ſignification naturelle des mots.

Ces obſervations ſapent par le fondement la doctrine de l'abbé Girard, concernant le *Régime* (*Tom.* 1, *diſc.* iij. *pag.* 87). Il conſiſte, ſelon lui, dans des raports de dépendance ſoumis aux règles pour la conſtruction de la phraſe. « Ce n'eſt „ autre choſe, dit-il, que le concours des mots „ pour l'expreſſions d'un ſens ou d'une penſée. „ Dans ce concours de mots, il y en a qui tiennent le haut bout; ils en régiſſent d'autres, c'eſt „ à dire qu'ils les aſſujétiſſent à certaines lois : „ il y en a qui ſe préſentent d'un air ſoumis, ils „ ſont *régis* ou tenus de ſe conformer à l'état & „ aux lois des autres : & il y en a qui, ſans être „ aſſujétis ni en aſſujétir d'autres, n'ont de loi à „ obſerver que celle de la place dans l'arrangement général. Ce qui fait que, quoique tous „ les mots de la phraſe ſoient en *Régime*, concourant tous à l'expreſſion du ſens, ils ne le ſont „ pas néanmoins de la même manière, les uns „ étant en *Régime* dominant, les autres en *Régime* „ aſſujéti, & des troiſièmes en *Régime* libre, ſelon „ la fonction qu'ils y font „.

Une première erreur de ce grammairien conſiſte en ce qu'il raporte le *Régime* à la conſtruction de la phraſe; au lieu qu'il eſt évident, par ce qui précède, qu'il eſt du diſtrict de la Syntaxe, & qu'il demeure conſtamment le même malgré tous les changements de conſtruction. D'ailleurs le *Régime* conſiſte dans la détermination des formes des compléments grammaticaux conſidérés comme termes de certains raports; & il ne conſiſte pas dans les raports mêmes, comme le prétend l'abbé Girard.

Une ſeconde erreur, c'eſt que cet académicien, d'ailleurs habile & profond, ébloui par l'afféterie même de ſon ſtyle, eſt tombé dans une contradiction évidente : car comment peut-il ſe faire que le *Régime* conſiſte, comme il le dit, dans des raports de dépendance, & qu'il y ait cependant des mots qui ſoient en *Régime* libre? Dépendance & liberté ſont des attributs incompatibles; & cette contradiction, ne fût-elle que dans les termes & non entre les idées, c'eſt aſſûrément un vice impardonnable dans le ſtyle didactique, où la netteté & la clarté doivent être portées juſqu'au ſcrupule.

J'ajoute que l'idée d'un *Régime* libre, à prendre la choſe dans le ſens même de l'auteur, eſt une idée abſolument fauſſe; parce que rien n'eſt indépendant dans la phraſe, à moins qu'il n'y ait périſſologie (*Voyez* PÉRISSOLOGIE). Vérifions ceci ſur la période même dont l'abbé Girard ſe ſert pour faire reconnoître toutes les parties de la phraſe : *Monſieur, quoique le mérite ait ordinairement un avantage ſolide ſur la fortune; cependant, choſe étrange! nous donnons toujours la préférence à celle-ci.*

Cette période eſt compoſée de deux phraſes, dit l'auteur, dans chacune deſquelles ſe trouvent les ſept membres qu'il diſtingue. Je ne m'attacherai ici qu'à celui qu'il appelle *adjonctif*, & qu'il prétend être en *Régime* libre; c'eſt *Monſieur* dans la première partie de la période, & *choſe étrange* dans la ſeconde. Toute propoſition a deux parties, le ſujet & l'attribut (*voyez* PROPOSITION); &

Digitized by Google

j'avoue que *Monſieur* n'apartient ni au ſujet ni à l'attribut de la première propoſition, *quoique le mérite ait ordinairement un avantage ſolide ſur la fortune*; par conſéquent ce mot eſt libre de toute dépendance à cet égard : mais dès là même il n'eſt ni ne peut être en *Régime* dans cette propoſition. Cependant ſi l'on avoit à exprimer la même penſée en une langue tranſpoſitive, par exemple, en latin, il ne ſeroit pas libre de traduire *Monſieur* par tel cas que l'on voudroit de *dominus*; il faudroit indiſpenſablement employer le vocatif *Domine*, qui eſt proprement le nominatif de la ſeconde perſonne (*voyez* VOCATIF) : ce qui prouve, ce me ſemble, que *Domine* ſeroit enviſagé comme ſujet d'un verbe à la ſeconde perſonne, par exemple, *audi* ou *eſto attentus*; parce que dans les langues, comme partout ailleurs, rien ne ſe fait ſans cauſe : il doit donc en être de même en françois, où il faut entendre, *Monſieur, écoutez* ou *ſoyez attentif*; parce que l'analyſe, qui eſt le lien unique de la communication de toutes les langues, eſt la même dans tous les idiomes, & y opère les mêmes effets : ainſi, *Monſieur* eſt en françois dans une dépendance réelle, mais c'eſt à l'égard d'un verbe ſouſentendu dont il eſt le ſujet.

Choſe étrange, dans la ſeconde propoſition, eſt auſſi en dépendance, non par raport à la propoſition énoncée, *nous donnons toujours la préference à celle-ci*, mais par raport à une autre dont le reſte eſt ſupprimé; en voici la preuve. En traduiſant cette période en latin, il ne nous ſera pas libre de rendre à notre gré les deux mots *choſe étrange* : nous ne pourrons opter qu'entre le nominatif & l'accuſatif; & ce reſte de liberté ne vient pas de ce que ces mots ſont en *Régime* libre ou dans l'indépendance, car les ſix cas alors devroient être également indifférents; cela vient de ce qu'on peut enviſager la dépendance néceſſaire de ces deux mots ſous l'un ou ſous l'autre des deux aſpects déſignés par les deux cas. Si l'on dit *res miranda* au nominatif, c'eſt que l'on ſuppoſe dans la plénitude analytique *hæc res eſt mirabilis miranda* : ſi l'on préfère l'accuſatif *rem mirandam*, c'eſt que l'on enviſage la propoſition pleine *dico rem mirandam*, ou même en rappelant le ſecond adjectif au premier, *Domine, audi rem mirandam*. L'application eſt aiſée à faire à la phraſe françoiſe, le détail en ſeroit ici ſuperflu; je viens à la concluſion. L'abbé Girard n'avoit pas aſſez approfondi l'analyſe grammaticale ou logique du langage, & ſans autre examen il avoit jugé indépendant ce dont il ne retrouvoit pas le corrélatif dans les parties exprimées de la phraſe. D'autre part, ces mots mêmes indépendants, il vouloit qu'ils fuſſent en *Régime*, parce qu'il avoit fauſſement attaché à ce mot une idée de relation à la conſtruction, quoiqu'il n'ignorât pas ſans doute qu'en latin & en grec le *Régime* eſt relatif à la ſyntaxe : mais il avoit proſcrit de notre Grammaire la doctrine ridicule des cas; il ne pouvoit donc plus admettre le *Régime* dans le même ſens que le feſoient avant lui la foule des grammatiſtes; & malgré ſes déclarations réitérées de ne conſulter que l'uſage de notre langue, & de parler le langage propre de notre Grammaire ſans égard pour la Grammaire latine, trop ſervilement copiée juſqu'à lui, il n'avoit pu abandonner entièrement le mot de *Régime : inde mali labes.*

Je n'entrerai pas ici dans le détail énorme des mépriſes où ſont tombés les Rudimentaires & les Méthodiſtes ſur les prétendus *Régimes* de quelques noms, de pluſieurs adjectifs, de quantité de verbes, *&c* : ce détail ne ſauroit convenir à l'Encyclopédie. Mais on trouvera pourtant ſur cela même quantité de bonnes obſervations dans pluſieurs articles de cet ouvrage. *Voyez* ACCUSATIF, DATIF, GENITIF, ABLATIF, CONSTRUCTION, INVERSION, MÉTHODE, PROPOSITION, PRÉPOSITION, *&c.*

Chaque cas a une deſtination marquée & unique, ſi ce n'eſt peut-être l'accuſatif, qui eſt deſtiné à être le *Régime* objectif d'un verbe ou d'une prépoſition : toute la doctrine du *Régime* latin ſe réduit là; ſi les mots énoncés ne ſuffiſent pas pour rendre raiſon des cas d'après ces vûes générales, l'Ellipſe doit fournir ceux qui manquent. *Pœnitet me peccati*, il faut ſuppléer *memoria*, qui eſt le ſujet de *pœnitet*, & le mot complété par *peccati*, qui en eſt régi. *Doceo pueros Grammaticam*, il faut ſuppléer *circà* avant *Grammaticam*, parce que cet accuſatif ne peut être que le *Régime* d'une prépoſition, puiſque le *Régime* objectif de *doceo* eſt l'accuſatif *pueros*. *Ferire enſe*, l'ablatif *enſe* n'eſt point le *Régime* du verbe *ferire*; il l'eſt de la prépoſition ſouſentendue *cum*. Dans *labrorum tenùs*, le génitif *labrorum* n'eſt point *Régime* de *tenùs*, qui gouverne l'ablatif; il l'eſt du nom ſouſentendu *regionis*. Il en eſt de même dans mille autre cas, qui ne ſont & ne peuvent être entendus que par des grammairiens véritablement logiciens & philoſophes. (*M. BEAUZÉE.*)

* RÈGLES, ſ. f. *Belles-Lettres.* Dans les Lettres & dans les Arts, les *Règles* ſont les leçons de l'expérience, le réſultat de l'obſervation ſur ce qui doit produire l'effet qu'on ſe propoſe.

Il y a un inſtinct pour tous les arts, & cet inſtinct, au plus haut degré d'énergie & de ſagacité s'appelle *Génie*; mais eſt-il jamais aſſez parfait, aſſez ſûr de lui-même, pour avoir droit de mépriſer les *Règles*? & les *Règles*, de leur côté, ſont-elles aſſez infaillibles, aſſez étendues, aſſez excluſivement déciſives, pour avoir droit de maîtriſer le génie?

En ſuppoſant les hommes tels que les a faits la nature, & avant que l'imagination & le ſentiment ſoient altérés en eux par le caprice de l'opinion, des modes, & des convenances; l'inſtinct naturel ſuffiroit à un artiſte organiſé comme eux, pour l'éclairer & le conduire : mais la nature peut deviner

& preſſentir la nature ; l'étude ſeule, en obſervant l'homme artificiel & factice, peut faire prévoir les effets de l'art.

Nous connoiſſons quelques hommes extraordinaires, tels qu'Homère & Eſchyle, qui ſemblent n'avoir eu pour modèle que la nature & pour guide que leur inſtinct; mais eſt-il bien sûr qu'avant Homère l'art de la Poéſie épique n'eût pas été cultivé, raiſonné, ſoumis à des lois? Ceux qui regardent ce poète comme l'inventeur de ſon art, parce qu'il eſt le plus ancien des poètes connus, reſſemblent à ceux qui s'imaginent qu'au dela des étoiles qu'ils aperçoivent il n'y a plus rien dans le ciel. A l'égard d'Eſchyle, il eſt bien certain qu'il a inventé la Tragédie : mais le modèle de la Tragédie étoit l'Epopée, dont les *Règles* lui ſont communes ; & quant à celles qui lui ſont propres, Eſchyle s'en eſt diſpenſé, ou plus tôt, en les obſervant, quand il l'a pu ſans trop de gêne, il les a lui-même tracées; & c'eſt peut-être celui de tous les hommes en qui le goût naturel a été le plus étonnant.

La raiſon eſt l'organe du vrai ; le goût eſt l'organe du beau : c'eſt la faculté vive & sûre de diſcerner & de preſſentir ce qui doit plaire aux ſens, à l'eſprit, & à l'âme; c'eſt un don naturel qui veut être exercé par l'étude & par l'habitude, & ce n'eſt qu'après mille épreuves qu'il peut ſe croire un guide sûr.

Il y a une raiſon abſolue & indépendante de toute convention, comme la vérité ; mais y a-t-il de même un goût par excellence, indépendant, comme la beauté, des caprices de l'opinion? & s'il y en a un, quel eſt-il? La vérité a un caractère inimitable ; c'eſt l'évidence. Y a-t-il auſſi quelque ſigne infaillible qui caractériſe l'objet du goût? (*Voyez* Beau) L'evidence même n'eſt reconnue qu'à la lumière dont elle frape les eſprits ; & dès qu'elle ceſſe de luire, on ne ſait plus qui a raiſon, ou du petit nombre ou de la multitude. En fait de goût, le problême eſt encore plus indécis. Dans tous les temps il y a eu la raiſon du peuple & la raiſon des ſages ; dans tous les temps il y a eu le goût du vulgaire & le goût d'un monde plus cultivé : mais ni le grand ni le petit nombre n'a été conſtant dans ſes goûts; d'un ſiècle à l'autre, d'un peuple à l'autre, la même choſe a plu & déplu à l'excès, la même choſe a paru admirable & riſible, a excité les applaudiſſements & les huées ; & ſouvent dans le même lieu & preſque dans le même temps, la même choſe a été reçue avec tranſport & rebutée avec mépris. Où ſont donc les *Règles* du goût? & le goût lui-même eſt-il le preſſentiment de ce qui plaira le plus univerſellement dans tous les pays & dans tous les âges, ou de ce qui plaira dans tel temps, à telle claſſe d'hommes qui s'appelle *le Monde*, & qui, plus occupée des objets d'agrément, ſe fait l'arbitre des plaiſirs? Voilà, ce ſemble, une difficulté inſoluble & interminable; n'y auroit-il pas quelque moyen de la ſimpliſier & de la réſoudre?

En fait de goût, il y a deux juges à conſulter & à concilier enſemble : l'un eſt le bon ſens, qui eſt l'arbitre des vraiſemblances, des convenances, du deſſin, de l'ordre, des raports mutuels, ſoit de la cauſe avec l'effet, ſoit de l'intention avec les moyens qu'on emploie. Cette partie du goût eſt du reſſort de la raiſon; elle eſt ſuſceptible de cette évidence qui frape tous les hommes dès qu'ils ſont éclairés. Juſques là les *Règles* de l'art ne ſont que les *Règles* du bon ſens, invariables comme lui. L'artiſte, doué d'un eſprit juſte, ſeroit donc en cette partie aſſez sûr de ſe bien conduire, & n'auroit pas beſoin de guide, s'il vouloit ſe donner la peine de méditer lui-même les procédés de l'art, de les rédiger en méthode ; mais quelle triſte & longue étude! & le génie, impatient de produire, n'eſt-il pas trop heureux qu'on lui épargne le travail d'une froide réflexion? Corneille eût-il paſſé ſi rapidement de Clitandre à Cinna, s'il n'avoit pas trouvé ſa route comme tracée par Ariſtote, pour lequel ſon reſpect annonce ſa reconnoiſſance? La théorie des beaux arts reſſemble aux éléments des ſciences : l'homme de génie a de quoi les deviner, s'ils n'étoient pas faits ; mais quel temps n'y emploieroit-il pas?

Le ſecond juge, en fait de goût, c'eſt le ſentiment, ſoit qu'on entende par là l'effet de l'émotion des organes, ſoit qu'on entende l'impreſſion faite directement ſur l'âme par l'entremiſe des ſens.

C'eſt ici que le goût varie, & que, dans une longue ſuite de ſiècles & dans une multitude innombrable d'hommes diverſement affectés de la même choſe, il s'agit de déterminer quels ſont les temps, les lieux, les peuples dont le jugement ſera loi ; & le moyen en eſt facile : c'eſt de recueillir les ſuffrages des ſiècles & des nations. Or dans tous les arts qui intéreſſent les ſens, la déférence univerſelle décidera en faveur des grecs. La nature ſemble avoir fait de ce peuple le légiſlateur des plaiſirs, le grand maître dans l'art de plaire, l'inventeur, l'artiſan, le modèle du beau par excellence dans tous les genres. C'eſt à lui qu'elle a révélé le ſecret des plus belles formes, des plus belles proportions, des plus harmonieux enſembles : cette ſupériorité lui eſt aquiſe au moins en Sculpture, en Architecture ; & depuis le temps de Périclès juſqu'à nous, on n'a rien imaginé de plus parfait que les modèles que ce beau ſiècle nous a laiſſés ; de l'aveu même de tous les peuples, en s'éloignant de ces modèles on n'a fait qu'altérer les beautés pures de ces deux arts. En tracer les *Règles*, ce n'eſt donc que réduire leur méthode en préceptes, généraliſer leurs exemples, & enſeigner à les imiter.

Lorſque Virgile diſoit des romains,

Excudent alii ſpirantia mollius æra,

il ne croyoit que flatter ſa patrie, & la conſoler

de la ſupériorité des grecs dans les arts ; il ne croyoit pas préſager la gloire de l'Italie moderne. C'eſt cependant ce peuple amolli par la paix & par la ſervitude, qui a pris la place des grecs, & qui, après eux, ſemble avoir été le confident de la belle nature. Dans les deux arts dont je viens de parler, il n'a fait que les imiter ; mais dans les arts dont les modèles ne lui avoient pas été tranſmis, comme la Peinture & la Muſique, ſon génie, frapé de l'idée eſſencielle & univerſelle du beau, a fait douter ſi les grecs eux-mêmes avoient été auſſi loin que lui. La Sculpture, il eſt vrai, du côté du deſſein, a été le modèle de la Peinture : mais le coloris, le clair-obſcur, la perſpective ont été créés de nouveau ; & du côté de la Muſique, quelques lueurs confuſes ſur les raports des ſons, que les anciens nous ont tranſmiſes, ne dérobent pas au génie italien la gloire de l'invention & de la perfection de ce bel art. Ainſi, en Sculpture, en Architecture, en Peinture, en Muſique, le goût fait où prendre ſes *Règles* : les modèles en ſont les types, l'expérience en eſt la preuve, & le ſuffrage univerſel de tous les peuples y a mis le ſceau.

En Éloquence & en Poéſie, nous n'avons pas d'autorité auſſi formellement déciſive, auſſi unanimement reconnue : par la raiſon que les objets, les moyens, les procédés de ces deux arts ſont plus divers ; que les modèles en ſont moins accomplis ; & que dans les goûts qui intéreſſent l'eſprit, l'imagination, & le ſentiment, & ſur leſquels l'opinion, les mœurs, le génie, & le caractère des peuples ont beaucoup d'influence, il y a plus d'inconſtance & de variété. Cependant comme ces deux arts ont de tout temps fixé l'attention des hommes les plus éclairés & fait l'objet de leurs études, ſoit qu'ils les ayent exercés eux-mêmes, ſoit qu'ils n'ayent fait qu'en jouir, & qu'étonnés de leur puiſſance, ils ayent voulu en obſerver, en développer les reſſorts ; il eſt certain que les ſecrets en ont été aprofondis, & les moyens réduits en *Règles*. Mais il en eſt de ces *Règles* comme des loix, dont *la lettre tue & l'eſprit vivifie* : elles ſont devenues, dans les mains des commentateurs, de lourdes chaînes dont ils ont chargé le génie. C'eſt peu même d'avoir mal entendu & mal expliqué les préceptes dictés par les maîtres de l'art ; ils ont voulu faire des loix eux-mêmes : fiers de leur érudition, & fanatiques de l'antiquité, qu'ils ſe glorifioient de connoître, ils nous ont donné pour modèle tout ce qu'elle nous a laiſſé, & ont mis ſans diſcernement l'exemple & l'autorité à la place du ſentiment & de la raiſon. Tout n'eſt pas beau chez les anciens : les poëtes, les orateurs les plus célèbres ont leurs défauts ou leur côté foible ; les ouvrages même les plus admirés ſont encore loin d'être parfaits ; les plus grands hommes, dans leur art, n'en ont pas atteint les limites : les procédés & les moyens ne leur en étoient pas tous connus, & la route qu'ils ont ſuivie n'eſt bien ſouvent ni la ſeule ni la meilleure qu'on ait à ſuivre. Mille beautés ont fait paſſer mille défauts, mais les défauts qu'elles ont rachetés ne ſont pas des beautés eux-mêmes : c'eſt là ce que les Scaliger, les Dacier n'ont jamais bien compris. Si Corneille en avoit cru Ariſtote, il ſe ſeroit interdit le dénoûment de *l'odogune* : & ſi nous en croyons Dacier, ce dénoûment eſt des plus mauvais ; car il eſt d'une eſpèce inconnue aux anciens & rejetée par Ariſtote. D'après la même théorie, toutes les pièces où le perſonnage intéreſſant fait ſon malheur lui-même avec connoiſſance de cauſe, ſeroient bannies du Théâtre ; & l'on n'auroit jamais penſé à y faire voir l'homme victime de ſes paſſions. Voilà comme une théorie excluſivement attachée à la pratique des anciens donne les faits pour la limite des poſſibles, & veut réduire le génie à l'éternelle ſervitude d'une étroite imitation.

Une autre eſpèce de feſeurs de *Règles*, ce ſont ces artiſtes médiocres qui commencent par compoſer, & qui, ſe donnant pour modèles, ſont de leur pratique, bonne ou mauvaiſe, la théorie de leur art.

Les vrais légiſlateurs des arts ſont ceux qui, remontant au principe des choſes, après avoir étudié, & dans les hommes, & dans la nature, & dans les arts même, les raports des objets avec l'âme & les ſens, & les impreſſions de plaiſir & de peine qui réſultent de ces raports ; après avoir tiré de l'expérience de tous les ſiècles, ſurtout des ſiècles éclairés, des inductions qui déterminent, & les procédés les plus ſûrs, & les moyens les plus puiſſants, & les effets les plus conſtamment infaillibles, donnent ces réſultats pour *Règles*, ſans prétendre que le génie s'y ſoumette ſervilement, & n'ait pas le droit de s'en dégager toutes les fois qu'il ſent qu'elles l'apeſantiſſent ou le mettent trop à la gêne. Ce ſont des moyens de bien faire qu'on lui propoſe, en lui laiſſant la liberté de faire mieux ; celui-là ſeul a tort, qui fait plus mal en s'écartant des *Règles* ; & comme il n'y a rien de plus commun qu'un ouvrage régulier & mauvais, il eſt poſſible, quoique plus rare, d'en produire un qui plaiſe univerſellement, contre les *Règles* & en dépit des *Règles* ; le poëme de l'Arioſte en eſt un exemple : mais la licence alors eſt obligée de mériter, à force d'agréments & de beautés qui lui ſoient dues, qu'on la préfère à plus de régularité.

On a dit que quelques lignes tracées par un homme de génie, ſont plus utiles au talent que des méthodes péniblement écrites par de froids ſpéculateurs. Rien n'eſt plus vrai, quand il s'agit d'échauffer l'ame & de l'élever : mais les modèles les plus frapants ne jettent leur lumière que ſur un point ; celle des *Règles* eſt plus étendue, elle éclaire toute la route : il ne faut donc avoir, pour les *Règles* tracées, ni un préſomptueux mépris, ni un reſpect ſuperſtitieux & ſervile. Ariſtote, Cicéron, & Quintilien, pour les orateurs ; Ariſtote, Horace,

Horace, Longin, Boileau, pour les poètes, ſont des guides que le génie lui-même ne doit pas dédaigner de ſuivre : mais pour marcher d'un pas plus sûr, il ne doit pas ceſſer de marcher d'un pas libre. (*M. MARMONTEL.*)

(N.) RÈGLE, MODÈLE. *Synonymes.*

L'effet de l'un & de l'autre eſt de diriger, mais en diverſes manières. La *Règle* preſcrit ce qu'il faut faire ; le *Modele* le montre tout fait : on doit ſuivre l'une, & imiter l'autre.

La *Règle* parle à l'eſprit, elle l'éclaire, elle lui fait connoître ce qui doit ſe faire & comment il doit ſe faire ; mais elle eſt froide & ſans force. Le *Modele* échauffe l'âme, la met en mouvement, fait diſparoître toutes les difficultés, anéantit tous les prétextes.

Les lois ſont des *Règles* déterminées par l'Autorité. Les *Modèles* montrent des exemples, qui juſtifient les *Règles* & qui condamnent les réfractaires. On peut donc appliquer à la *Règle* & au *Modèle* ce que Rouſſeau a dit de la *Loi* & de l'*Exemple* (Ode à l'impératrice Amélie) :

Contre une *Loi* qui nous gêne
La nature ſe déchaîne
Et cherche à ſe révolter ;
Mais l'*Exemple* nous entraîne
Et nous force à l'imiter.

On trouve dans les écrits d'Ariſtote, de Longin, de Denys d'Halicarnaſſe, de Cicéron, de Quintilien, & de pluſieurs modernes, d'excellentes *Règles* d'Éloquence : mais elles ſeront infructueuſes ou bien peu utiles pour former des orateurs, ſi l'on ne s'attache à l'étude des grands *Modèles*, Démoſthène & Cicéron, Boſſuet & Fléchier, Bourdaloue & Maſſillon, d'Agueſſeau & Cochin.

Les philoſophes nous préſcrivent des *Règles* de conduite, admirables, ſi l'on veut, & pleines de ſageſſe, mais parmi ces vains diſcoureurs, combien en trouve-t-on qui puiſſent ſervir de *Modèles* ? L'Hiſtoire, en nous propoſant de grands & illuſtres *Modèles*, nous ſoumet aux *Règles* par l'imitation.

« Il y a des endroits, dit Bouhours (*Rem. nouv.* tom. 1) » où l'on peut employer égale» ment les deux mots de *Règle* ou de *Modele* ; » par exemple, on peut dire, *La vie de Notre* » *Seigneur eſt la* Règle *des chrétiens* ou *le* Modèle » *des chrétiens* ».

Cela peut ſe dire ſans doute, mais ce ne ſont pas moins deux expreſſions différentes par la forme & par le ſens : la première ſignifie, que de la vie de Notre ſeigneur nous pouvons conclure quelles ſont les véritables *Règles* de la vie chrétienne ; la ſeconde, que dans la vie de Notre Seigneur nous trouvons un *Modele* qui nous porte à nous conformer aux *Règles* de la vie chrétienne & qui nous en montre la manière. La première expreſſion eſt, pour ainſi dire, de pure théorie ; la ſeconde eſt de pratique : ainſi, il y a un choix, qui dépend des circonſtances, & qui n'échappera pas au bon goût. (*M. BEAUZÉE.*)

RÈGLE, RÈGLEMENT. *Synonymes.*

La *Règle* regarde proprement les choſes qu'on doit faire ; & le *Règlement*, la manière dont on les doit faire. Il entre, dans l'idée de l'une, quelque choſe qui tient plus du droit naturel ; & dans l'idée de l'autre, quelque choſe qui tient plus du droit poſitif.

L'Équité & la Charité doivent être les grandes *Règles* de la conduite des hommes ; elles ſont même en droit de déroger à tous les *Règlements* particuliers.

On ſe ſoumet à la *Règle*. On ſe conforme au *Règlement*. Quoique celle-là ſoit plus indiſpenſable, elle eſt néanmoins plus tranſgreſſée ; parce qu'on eſt plus frapé du détail du *Règlement*, que de l'avantage de la *Règle*. (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) RÉGLÉ, RANGÉ. *Synonymes.*

On eſt *réglé* par ſes mœurs & par ſa conduite. On eſt *rangé* dans ſes affaires & dans ſes occupations.

L'homme *réglé* ménage ſa réputation & ſa perſonne ; il a de la modération, & il ne fait point d'excès. L'homme *rangé* ménage ſon temps & ſon bien ; il a de l'ordre, & il ne fait point de diſſipation.

A l'égard de la dépenſe, à laquelle on applique ſouvent ces deux épithètes, elle eſt *réglée* par les bornes qu'on y met, & *rangée* par la manière dont on la fait. Il faut la *régler* ſur ſes moyens, & la *ranger* ſelon le goût de la ſociété où l'on vit ; de façon néanmoins que les commodités domeſtiques ne ſouffrent point de l'envie de briller. (*L'abbé GIRARD.*)

RÉGLÉ, RÉGULIER. *Synonymes.*

Ces deux adjectifs marquent un raport aux règles ; mais ce ſont des raports différents, & les règles n'y ſont pas enviſagées ſous les mêmes points de vûe.

Ce qui eſt *réglé* eſt aſſujéti à une règle quelconque, uniforme ou variable, bonne ou mauvaiſe. Ce qui eſt *régulier* eſt conforme à une règle uniforme & louable.

Le mouvement de la Lune eſt *réglé*, puiſqu'il eſt ſoumis à des retours périodiques égaux : mais il n'eſt pas *régulier*, parce qu'il n'eſt pas uniforme dans la même période.

Toutes les actions des chrétiens ſont *réglées* par l'Évangile ; mais elles ne ſont pas toutes *régulières*, parce qu'elles ne ſont pas toutes conformes à ces règles ſacrées.

Il me ſemble qu'en parlant de la vie, de la

conduite, des mœurs, le mot de *Réglé* dit autre chose que celui de *Régulier*. Une vie *réglée* peut s'entendre au phyſique & au moral: au phyſique, c'eſt une vie aſſujétie à une règle ſuggérée par des vûes de ſanté ou d'économie; au moral, c'eſt une vie extérieurement conforme aux règles de Morale que le Monde même exige. Mais une vie *régulière* eſt conforme en tout aux principes de la Morale, & aux maximes de la Religion. C'eſt à peu près la même différence, en parlant de la conduite & des mœurs.

On dit d'une femme qu'elle eſt *réglée*, dans un ſens purement phyſique, pour dire que le retour périodique de ſes menſtrues eſt exact. C'eſt pourquoi, dans le ſens moral, on dit qu'elle eſt *régulière*, pour dire qu'elle garde toutes les bienſéances qu'exige la vertu; ce mot alors n'a aucun trait à la Religion: « Ce n'eſt pas une femme » dévote, dit Bouhours (*Rem. nouv.* tom. 1); » *Régulière* dit moins que Dévote; & les femmes » que nous appelons *régulières* ne ſont la plupart » que de vertueuſes païennes, elles ont beaucoup » de vertu & très-peu de devotion ».

Hors de la Morale, ce qui eſt *réglé* étoit originairement libre, & n'eſt ſoumis à une règle que par un choix libre ou par convention; c'eſt ainſi qu'il faut l'entendre d'une diſpute *réglée*, d'un ordinaire *réglé*, d'un commerce *réglé*, d'un temps *réglé*, &c: ou bien il s'agit d'une règle établie par le fait, & dont il eſt difficile ou impoſſible de rendre raiſon, comme quand on parle d'une fièvre *réglée*. Mais tout ce qui eſt *régulier* doit être conforme à la règle, & tend au vicieux dès qu'il s'y ſouſtrait; tels ſont un bâtiment, un diſcours, un poème, une conſtruction, une expreſſion, une procédure, &c. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RÉGLÉMENT, RÉGULIÈREMENT. *Synonymes.*

Quand on ne veut marquer que la perſévérance à faire toujours de la même manière, ces deux adverbes ſont ſynonymes pour l'uſage & ſe prennent indifféremment l'un pour l'autre. Ainſi, l'on peut dire d'un homme de cabinet, qu'il étudie *réglément* ou *régulièrement* huit heures par jour; que tous les jours il ſe lève *réglément* ou *régulièrement* à cinq heures: c'eſt comme ſi l'on diſoit qu'il s'en eſt fait une règle, ou qu'il ſe conforme à la règle qu'il s'en eſt faite.

Quoiqu'on les employe ici indifféremment, ce n'eſt donc pas qu'ils ayent le même ſens, c'eſt que les deux ſens conviennent également à la même perſonne: par le premier, on loue la ſageſſe qu'elle a eue de ſe faire une règle; par le ſecond, ſa perſévérance à s'y conformer. *Réglément* veut donc dire, d'une manière égale, & qui ſemble ſoumiſe à une règle; *Régulièrement* veut dire, d'une manière conforme à une règle réelle, ou aux règles en général.

Réglément indique de la préciſion, & ſuppoſe de la ſageſſe & de l'ordre; *Régulièrement* déſigne de l'attention, & ſuppoſe de la ſoumiſſion & de la perſévérance.

Vivre *réglément* eſt un moyen aſſûré de ménager tout à la fois ſa bourſe & ſa ſanté. Vivre *régulièrement* eſt le moyen le plus efficace d'aſſurer ſon bonheur dans ce monde & dans l'autre. (*M. BEAUZÉE.*)

RÉGRESSION, ſ. f. *Voyez* ANTIMÉTABOLE.

RÉGULIER, E, adj. Il y a en Grammaire des mots *réguliers* & des phraſes *régulières*.

Les mots déclinables ſont *réguliers*, lorſque la ſuite des terminaiſons que l'uſage leur a accordées, eſt ſemblable à la ſuite des terminaiſons correſpondantes du paradigme commun à tous les mots de la même eſpèce, nom, adjectif, ou verbe.

Les phraſes ſont *régulières*, lorſque les parties en ſont choiſies & ordonnées conformément aux procédés autoriſés par l'uſage de la langue dans les cas ſemblables. (*Voyez* ANOMAL, IRRÉGULIER, HÉTÉROCLITE, PARADIGME, PHRASE, PROPOSITION, &c. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) RELÂCHE, RELÂCHEMENT. *Syn.*

Le *Relâche* eſt une ceſſation de travail; on en prend quand on eſt las, il ſert à réparer les forces. Le *Relâchement* eſt une ceſſation d'auſtérité ou de zèle, on y tombe quand la ferveur diminue, il peut mener au dérèglement ou à une inattention coupable.

L'homme infatigable travaille ſans *Relâche*. L'homme exact remplit ſon devoir ſans *Relâchement*. (*L'abbé GIRARD.*)

Ces deux mots déſignent l'interruption, l'interminiſſion, la diſcontinuation d'un premier état: mais quelques idées acceſſoires ajoutées à ce premier fonds, la ſynonymie diſparoît.

Relâche ſe prend toujours en bonne part; c'eſt la diſcontinuation ou la ſuſpenſion de quelque exercice pénible, ſoit pour le corps ſoit pour l'eſprit. *Relâchement*, employé ſeul, ſe prend ſouvent en mauvaiſe part; c'eſt la diminution de l'activité dans le travail ou dans quelque exercice, ou de la régularité dans ce qui concerne les mœurs ou la piété.

Il eſt néceſſaire que par intervalles l'eſprit & le corps prennent du *Relâche*; il ſert à ranimer les forces. En fait de mœurs & de diſcipline, le moindre *Relâchement* eſt dangereux; il fait mieux ſentir le poids de la règle, & ne manque guère de la rendre odieuſe.

Le *Relâche* eſt un ſoulagement qui prépare à de nouveaux travaux. Le *Relâchement* dans ce qui concerne la piété, la diſcipline, ou les mœurs, eſt une infraction qui en amène d'autres & conduit au déſordre. Mais par raport au travail, le *Relâchement* ne tire pas toujours à ſi grande

conſéquence ; & l'on peut ſe le permettre quelquefois juſqu'à certain point, quand on n'a pas le loiſir de ſe donner entièrement *Relâche*. (*M. BEAUZÉE.*)

RELATIF, VE, adj. *Grammaire.* Qui a relation ou raport à quelque choſe, ou qui ſert à l'expreſſion de quelque raport. *Relatif* vient du ſupin *relatum* (raporter), & la terminaiſon *if*, *ive* (en latin *ivus*), vient de *juvare* (aider) : ainſi, *Relatif* ſignifie littéralement, *qui aide à raporter* ou *qui ſert aux raports*. L'oppoſé de *Relatif* eſt *Abſolu*, formé d'*abſolutus*, qui veut dire *ſolutus ab* ; comme ſi on vouloit dire *ſolutus ab omni vinculo relationis*. Les grammairiens ſont du terme de *Relatif* tant d'uſages ſi différents, qu'ils ſeroient peut-être ſagement de réformer là-deſſus leur langage.

I. On appelle *relatif*, tout mot qui exprime une relation à un terme conſéquent dont il fait abſtraction ; en ſorte que, ſi l'on emploie un mot de cette eſpèce ſans joindre l'expreſſion d'un terme conſéquent déterminé, c'eſt pour préſenter à l'eſprit l'idée générale de la relation, indépendamment de toute application à quelque terme conſéquent que ce puiſſe être ; ſi le mot *relatif* ne peut ou ne doit être enviſagé qu'avec application à un terme conſéquent déterminé, alors ce mot ſeul ne préſente qu'un ſens ſuſpendu & incomplet, lequel ne ſatisfait l'eſprit que quand on y a ajouté le complément.

Il y a des mots de pluſieurs eſpèces qui ſont *relatifs* en ce ſens ; ſavoir des noms, des adjectifs, des verbes, des adverbes, & des prépoſitions.

1°. Il y a des noms *relatifs* qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par la nature de certaines relations, & il y en a de deux ſortes : les uns ſont ſimplement *relatifs*, & les autres le ſont réciproquement.

Qu'il me ſoit permis, pour me faire entendre, d'emprunter le langage des mathématiciens. *A* & *B* ſont deux grandeurs comparées ſous un point de vûe : *B* & *A* ſont les mêmes grandeurs comparées ſous un autre aſpect : ſi *A* & *B* ſont des grandeurs inégales, le raport de *A* à *B* n'eſt pas le même que celui de *B* à *A* ; cependant un des deux raports étant une fois fixé, l'autre par là même eſt déterminé ; ſi *A*, par exemple, contient *B* quatre fois, l'expoſant du raport de *A* à *B* eſt 4 ; mais 4 n'eſt pas l'expoſant du raport de *B* à *A*, parce que *B* ne contient pas réciproquement *A* quatre fois ; au contraire *B* eſt contenu dans *A* quatre fois, il en eſt le quart, & c'eſt pourquoi l'expoſant de ce ſecond raport, au lieu d'être 4, eſt $\frac{1}{4}$; ce qui eſt analogue, ſans être identique. Si *A* & *B* ſont des grandeurs égales, le raport de *A* à *B* eſt le même que celui de *B* à *A* ; *A* contient une fois *B*, & réciproquement *B* contient une fois *A* ; & 1 eſt toujours l'expoſant du raport de ces deux grandeurs ſous chacune des deux combinaiſons.

C'eſt la même choſe de tous les raports imaginables ; tous ſuppoſent deux termes, & ces deux termes peuvent être vus ſous deux combinaiſons. Il peut arriver que le raport du premier terme au ſecond ne ſoit pas le même que celui du ſecond au premier, quoiqu'il le détermine ; & il peut arriver que le raport des deux termes ſoit le même ſous les deux combinaiſons. Cela poſé,

J'appelle noms réciproquement *relatifs*, ceux qui déterminent les êtres par l'idée d'un raport qui eſt toujours le même ſous chacune des deux combinaiſons des termes ; comme *frère*, *collègue*, *couſin*, &c : car ſi Pierre eſt *frère*, ou *couſin*, ou *collégue* de Paul, il eſt vrai auſſi que Paul eſt réciproquement *frère*, ou *couſin*, ou *collègue* de Pierre.

J'appelle noms ſimplement *relatifs*, ceux qui déterminent les êtres par l'idée du raport, qui n'eſt tel que ſous une ſeule des deux combinaiſons ; de ſorte que le raport qui ſe trouve ſous l'autre combinaiſon eſt différent, & s'exprime par un autre nom : ces deux noms, en ce cas, ſont *corrélatifs* l'un de l'autre. Par exemple, ſi Pierre eſt le *père*, ou l'*oncle*, ou le *roi*, ou le *maître*, ou le *précepteur*, ou le *tuteur*, &c, de Paul ; cela n'eſt pas réciproque, mais Paul eſt par corrélation le *fils*, ou le *neveu*, ou le *ſujet*, ou l'*eſclave*, ou le *diſciple*, ou le *pupille*, &c, de Pierre : ainſi, *père* & *fils*, *oncle* & *neveu*, *roi* & *ſujet*, *maître* & *eſclave*, *précepteur* & *diſciple*, *tuteur* & *pupille*, &c, ſont *corrélatifs* entre eux, & chacun d'eux eſt ſimplement *relatif*.

2°. Quelques adjectifs ſont *relatifs* ; & ce ſont ceux qui déſignent l'idée préciſe de quelque relation générale, comme *utile*, *néceſſaire*, *onéreux*, *égal*, *inégal*, *ſemblable*, *diſſemblable*, *avantageux*, *nuiſible*, &c.

Il eſt évident qu'en grec & en latin les adjectifs comparatifs ſont par là même *relatifs*, quand même l'adjectif poſitif ne le ſeroit pas, comme *loquacior*, *ſapientior*, *facundior*, &c, ainſi que leurs correſpondants grecs λαλιστερος, σοφωτερος, ευφραδεστερος.

Si le poſitif eſt lui-même *relatif*, le comparatif l'eſt doublement, parce que toute comparaiſon enviſage eſſentiellement un raport entre les deux termes comparés ; ainſi on peut dire d'une première maiſon, qu'elle eſt *ſemblable* à une ſeconde (*ſimilis*), voilà un poſitif *relatif* ; mais une troiſième peut être *plus ſemblable* à la ſeconde que ne l'eſt la première (*ſimilior*), voilà un adjectif doublement *relatif*, 1°. il déſigne par la reſſemblance à la ſeconde maiſon, 2°. par la ſupériorité de cette reſſemblance ſur la reſſemblance de la première maiſon. Nous n'avons en François que quelques adjectifs comparatifs exprimés en un ſeul mot, *pire*, *moindre*, *meilleur*, *ſupérieur*, *inférieur*,

antérieur, *poſtérieur* : nous ſuppléons à cette formation par *plus*, &c. *Voyez* COMPARATIF, SUPERLATIF.

Il en eſt des adjectifs *relatifs* comme des noms : les uns le ſont ſimplement, les autres réciproquement. *Utile*, *inutile*, *avantageux*, *nuiſible*, ſont ſimplement *relatifs*, parce qu'ils déſignent l'idée d'un raport qui n'eſt tel que ſous l'une des deux combinaiſons ; la diète eſt *utile* à la ſanté, la ſanté n'eſt pas *utile* à la diète. *Égal*, *inégal*, *ſemblable*, *diſſemblable*, ſont réciproquement *relatifs*, parce qu'ils déſignent par idée d'une relation qui eſt toujours la même ſous les deux combinaiſons, ſi Rome eſt *ſemblable* à Mantoue, Mantoue eſt *ſemblable* à Rome.

3°. Il y a de verbes *relatifs* qui expriment l'exiſtence d'un ſujet ſous un attribut dont l'idée eſt celle d'une relation à quelque objet extérieur.

Les verbes concrets ſont actifs, paſſifs, ou neutres, ſelon que l'attribut individuel de leur ſignification eſt une action du ſujet même, ou une impreſſion produite dans le ſujet ſans concours de ſa part, ou un ſimple état qui n'eſt dans le ſujet ni action ni paſſion. De ces trois eſpèces, les verbes neutres ne peuvent jamais être *relatifs*, parce qu'exprimant un état du ſujet, il n'y a rien à chercher pour cela hors du ſujet. Mais les verbes actifs & paſſifs peuvent être ou n'être pas *relatifs*, ſelon que l'action ou la paſſion qui en détermine l'attribut eſt ou n'eſt pas *relative* à un objet différent du ſujet. Ainſi, *amo* & *curro* ſont des verbes actifs ; *amo* eſt *relatif*, *curro* ne l'eſt pas, il eſt abſolu, de même *amor* & *pereo* ſont des verbes paſſifs ; *pereo* eſt abſolu, & *amor* eſt *relatif*. *Voyez* NEUTRE.

Sanctius (*Min. III.* 3) & pluſieurs grammairiens après lui, ont prétendu qu'il n'y a point de verbe latin qui ne ſoit *relatif* & qui n'exige un complement objectif, s'il eſt actif. Sanctius entreprend de le prouver en détail de tous les verbes qui, ſelon lui, ont été réputés fauſſement neutres, c'eſt à dire abſolus ; & il le fait en ſuivant l'ordre alphabétique. Il fait conſiſter ſes preuves dans des textes qu'il cite, & il annonce qu'il croira avoir ſuffiſamment prouvé qu'un verbe eſt actif tranſitif ou *relatif*, quand il l'aura montré employé à la voix paſſive, comme *caletur*, *egetur*, *currîtur*, *peccatur*, ou bien quand il en trouvera le participe en *dus*, *da*, *dum*, ou ſeulement le gérondif en *dum* uſité dans quelques auteurs.

Pour ce qui eſt de la première eſpèce de preuve, il faut voir ſi le verbe eſt employé à la voix paſſive avec un ſujet au nominatif, ou ſans ſujet.

Si le verbe eſt employé ſans ſujet, la forme eſt paſſive, ſi l'on veut ; mais le ſens eſt actif, & non paſſif ; on n'indique aucun ſujet paſſif, & il n'y a aucune paſſion ſans ſujet ; on ne veut alors exprimer que l'exiſtence de l'action ou de l'état, ſans déſignation de cauſe ni d'objet : *caletur* ne veut point dire *calor*, *caletur*, mais *calere eſt* ; & de même *egetur*, c'eſt *egere eſt* ; *currîtur*, c'eſt *currere eſt* ; & *peccatur*, *peccare eſt* : expreſſions en effet tellement ſynonymes, du moins de la manière que tous les ſynonymes le ſont, qu'on les trouve employées aſſez indiſtinctement, & que nous les rendons en françois de la même manière par notre *on*. *Voyez* PASSIF & IMPERSONNEL.

Si le verbe eſt employé à la voix paſſive avec un ſujet au nominatif ; je conviens qu'il ſuppoſe alors une voix active qui a le ſens *relatif*, & qui auroit pour complément objectif ce qui ſert de ſujet à la voix paſſive. Cependant Périzonius ne veut pas même en convenir dans ce cas ; il prétend (*Ibid. not.* 10) que des pareilles locutions ne ſont dues qu'à la catachrèſe ou plus tôt à l'erreur où peuvent être tombés des écrivains qui n'ont pas bien compris le ſens de l'uſage primitif. L'obſervation de ce ſavant Critique eſt en ſoi excellente ; mais quelque défaut qu'il y ait à l'origine des mots ou des phraſes, dès que l'uſage les autoriſe, & il les légitime ; il faut oublier la honte de leur naiſſance, ou du moins le ſouvenir qu'on en conſerve ne doit ni ne peut tirer à conſéquence. Cependant il peut y avoir tel auteur, dont l'autorité ne conſtateroit pas le bon uſage ; & les meilleurs même ne ſont pas irréprehenſibles : on trouve des fautes contre l'uſage dans Boileau, dans Racine, dans la Bruyère, &c.

Ce que je viens de dire de la voix paſſive, doit s'entendre auſſi du participe en *dus*, *da*, *dum*, & même de celui en *us*, *a*, *um*, lorſqu'ils ſont en concordance avec un ſujet. Mais ſi on ne cite que le gérondif en *dum* ou le ſupin en *um*, Sanctius ne peut rien prouver ; car ces mots ſont en effet à la voix active, qui peut être indifféremment abſolue ou *relative* (*Voy.* GERONDIF, SUPIN, PARTICIPE, IMPERSONNEL). *Æternas pœnas inmorte timendum eſt* (Lucr.), *Caſtra ſine vulnere introîtum eſt* (Sall.) ; & tous ces exemples ſont analogues à *multos videre eſt*, où il n'y a certainement point de tour paſſif.

Ces deux obſervations ſuffiſent déja pour faire rentrer, dans la claſſe des verbes neutres ou abſolus, un grand nombre de ceux dont Sanctius fait l'énumération. Il ne ſera pas difficile d'en faire diſparoître encore pluſieurs, ſi l'on fait attention que, dans beaucoup des exemples cités où le verbe eſt accompagné d'un accuſatif, cet accuſatif n'eſt point le régime du verbe même, mais celui d'une propoſition ſouſentendue : par exemple, *ſenem adulterum latrent ſuburanæ canes* (Lucret.), c'eſt à dire, *in ſenem adulterum*, après un vieux paillard. *Hiſtrio caſum meum toties collacrymavit* (Cicer.) ; & Sanctius remarque ſur cet exemple, *ſed hic pote, deeſſe præpoſitio, & cognatus caſus lacrymat*. Sur quoi voici la Note de Périzonius (28) : Si l'accuſatif *caſum meum* peut être régi par une prépoſition ſouſentendue, pourquoi ne diroit-on pas la même choſe dans mille autres

occurrences? Pour ce qui eſt de l'accuſatif *lacrymas*, il eſt entièrement étranger à cette conſtruction : ſi *eollacrymavit* gouverne un accuſatif, c'eſt *caſum meum* ; s'il ne gouverne pas *caſum meum*, il n'en exige aucun, c'eſt un verbe neutre. Ce cas, appelé *cognatus* ou *cognatæ ſignificationis*, ne feroit, comme je l'ai dit au *mot* IMPERSONNEL, qu'introduire dans l'analyſe une périſſologie inutile, inexplicable, & inſuportable. Pour juſtifier ce pléonaſme, on cite l'uſage des hébreux ; mais on ne prend pas garde que cette addition étoit chez eux un tour autoriſé pour énoncer le ſens ampliatif : s'ils ont dit *venire veniet*, ou, ſelon l'ancienne verſion, *veniens veniet*, c'étoit pour marquer la célérité de l'exécution, comme s'ils avoient dit *brevi veniet* ou *celeriter veniet* ; & ils ajoûtent, comme pour rendre plus ſenſible cette idée de célérité, *& non tardabit.* (Habac. 2.)

Ajoutons à tout cela les changemens que les variantes peuvent autoriſer dans pluſieurs des textes cités par le grammairien eſpagnol ; & peut-être que des trois-cent dix-huit verbes qu'il prétend avoir été pris mal à propos pour neutres, on aura bien de la peine d'en conſerver cinquante ou ſoixante qui puiſſent juſtifier l'obſervation de Sanctius.

4°. Il y a auſſi des adverbes *relatifs*, puiſqu'on en trouve quelques-uns qui étant ſeuls n'ont qu'un ſens ſuſpendu, & qui exigent néceſſairement l'addition d'un complément pour la plénitude du ſens. *Convenienter naturæ* (conformément à la nature) ; *relativement à mes vûes ; indépendamment des circonſtances*, &c.

5°. Enfin toutes les prépoſitions ſont eſſenciellement *relatives*, ainſi qu'on peut le voir au *mot* PRÉPOSITION.

Je ne prétends poſer ici que les notions fondamentales concernant les mots *relatifs* : je dois ſeulement avertir que l'on peut trouver de bonnes obſervations ſur cette matière dans la *Logique* de Leclerc (*Part I*, *chap.* iv), & dans ſon *Traité de la Critique* (*part. II*, *ſect.* 2, *chap.* iv.) ; mais ces ouvrages doivent être lus avec attention & avec quelques précautions.

II. Les grammairiens diſtinguent encore dans les mots le ſens abſolu & le ſens *relatif*. Cette diſtinction ne peut tomber que ſur quelques-uns des mots dont on vient de parler, parce qu'ils ſont quelquefois employés ſans complément, & par conſéquent le ſens en eſt enviſagé indépendamment de toute application à quelque terme conſéquent que ce puiſſe être : il n'eſt pas réellement abſolu, puiſqu'un mot eſſenciellement *relatif* ne peut ceſſer de l'être ; mais il paroit abſolu, parce qu'il y a une abſtraction actuelle du terme conſéquent. Que je diſe, par exemple, *AIMEZ Dieu par deſſus toutes choſes & votre prochain comme vous-mêmes, voilà les deux grands commandements de la loi* ; le verbe *aimez*, eſſenciellement *relatif*, parce que l'on ne peut aimer ſans aimer un objet déterminé, eſt employé ici dans le ſens *relatif*, puiſque le ſens en eſt complété par l'expreſſion de l'objet qui eſt le terme conſéquent du raport renfermé dans le ſens de ce verbe : mais ſi je dis, *AIMEZ & faites après cela tout ce qu'il vous plaît* ; le verbe *aimez* eſt ici dans un ſens abſolu, parce que l'on fait abſtraction de tout terme conſéquent, de tout objet déterminé auquel l'amour puiſſe ſe raporter.

C'eſt la même choſe de toutes les autres ſortes de mots *relatifs*, noms, adjectifs, adverbes, prépoſitions. *Je ſuis PÈRE, & je connois, à ce titre, toute l'étendue de l'amour que je dois à mon PÈRE* ; le premier *père* eſt dans un ſens abſolu, le ſecond a un ſens *relatif*, car *mon père* c'eſt *le père de moi. Une ſeule choſe eſt NÉCESSAIRE*, ſens abſolu ; *la patience eſt NÉCESSAIRE au ſage*, ſens *relatif*. *Un mot employé RELATIVEMENT*, ſens abſolu ; *un mot choiſi RELATIVEMENT à quelques vûes ſecrètes*, ſens *relatif*. *Vous marcherez DEVANT moi*, ſens *relatif* ; *vous marcherez DEVANT & moi DERRIÈRE*, ſens abſolu.

Le mot *relatif* étant employé ici avec la même ſignification que dans l'article précédent & par raport aux mêmes vûes, l'uſage en eſt légitime dans le langage grammatical.

III. On diſtingue encore des propoſitions abſolues & des propoſitions *relatives*. « Lorſqu'une propoſition eſt telle, que l'eſprit n'a beſoin que des mots » qui y ſont énoncés pour en entendre le ſens, nous » diſons que c'eſt là une propoſition *abſolue* ou » *complète*. Quand le ſens d'une propoſition met » l'eſprit dans la ſituation d'exiger ou de ſuppoſer » le ſens d'une autre propoſition, nous diſons que » ces propoſitions ſont *relatives*. C'eſt ainſi que parle » du Marſais (*art.* CONSTRUCTION) » : ſur quoi l'on me permettra quelques obſervations.

1°. Si, quand on n'a beſoin que des mots qui ſont énoncés dans une propoſition pour en entendre le ſens, il faut dire qu'elle eſt *abſolue* ; il faut dire au contraire qu'elle eſt *relative*, lorſque, pour en entendre le ſens, on a beſoin d'autres mots que ceux qui y ſont énoncés : d'où il ſuit que, quand Ovide a dit, *Quæ tibi eſt facundia, confer in illud ut doceas*, il a fait une propoſition incidente qui eſt abſolue, puiſque l'on entend le ſens de *quæ tibi eſt facundia*, ſans qu'il ſoit néceſſaire d'y rien ajouter : & le *paucis te volo* de Térence eſt une propoſition *relative*, puiſqu'on ne peut en entendre le ſens, ſi l'on n'y ajoûte le verbe *alloqui*, & la propoſition *in* ou *cum*, avec le nom *verbis* ; *volo alloqui te in paucis verbis*, ou *cum paucis verbis*. Cependant l'intention de du Marſais étoit au contraire de faire entendre que *quæ tibi eſt facundia*, eſt une propoſition *relative*, puiſque le ſens en eſt tel, qu'il met l'eſprit dans la ſituation d'exiger le ſens d'une autre propoſition ; &c.

Digitized by Google

que *paucis te volo*, eſt une propoſition abſolue, puiſque le ſens en eſt entendu indépendamment de toute autre propoſition, & que l'eſprit n'exige rien au dela pour la plénitude du ſens de celle-ci.

La définition que donne ce grammairien de la propoſition abſolue n'eſt donc pas exacte, puiſqu'elle ne s'accorde pas avec celle qu'il donne enſuite de la propoſition *relative* & qu'elle peut faire prendre les choſes à contre-ſens. Comme une propoſition *relative* eſt celle dont le ſens exige ou ſuppoſe le ſens d'une autre propoſition, il falloit dire qu'une propoſition abſolue eſt celle dont le ſens n'exige ni ne ſuppoſe le ſens d'aucune autre propoſition.

2°. Comme une propoſition ne peut être *relative*, de la manière qu'on l'entend ici, qu'autant qu'elle eſt partielle dans une autre propoſition plus étendue; & qu'il a été prouvé (PROPOSITION, *art.* 1, n°. 2) que toute propoſition partielle eſt incidente dans la principale: il ſuffit de déſigner par le nom d'*incidentes*, les propoſitions qu'on appelle ici *relatives*, d'autant plus que la Grammaire n'a rien à régler ſur ce qui les concerne, que parce qu'elles ſont partielles ou incidentes (*Voyez* INCIDENTE). Ce ſeroit d'ailleurs établir la tautologie dans le langage grammatical, puiſque le mot *Relatif* ne ſeroit pas employé ici dans le même ſens qu'on l'a vu ci-devant.

3°. Les logiciens, qui enviſagent les propoſitions ſous un autre point de vûe que les grammairiens, mais qui ſe méprennent en cela, ſi moi-même je ne me trompe, appellent propoſitions *relatives*, celles qui renferment quelque comparaiſon & quelque raport; comme *où eſt le tréſor, là eſt le cœur; telle eſt la vie, telle eſt la mort; tanti es, quantum habeas.* Ce ſont la définition & les exemples de l'*Art de penſer* (*Part II, chap.* ix.)

Il y a encore ici un abus du mot: ces propoſitions devroient plus tôt être appelées *comparatives*, s'il étoit néceſſaire de les caractériſer ſi préciſément: mais comme on peut généraliſer aſſez les principes de la Grammaire, pour épargner dans le didactique de cette ſcience des détails trop minutieux ou ſuperflus; la Logique peut également ſe contenter de quelques points de vûe généraux, qui ſuffiront pour embraſſer tous les objets ſoumis à ſa juridiction.

IV. Le principal uſage que font les grammairiens du terme *Relatif*, eſt pour déſigner individuellement l'adjectif conjonctif, *qui*, *que*, *lequel*, en latin *qui*, *quæ*, *quod*: c'eſt, dit-on unanimement, un *pronom* relatif.

« Ce pronom *relatif*, dit la Grammaire gén-
» rale (*part. II, chap.* ix), a quelque choſe de
» commun avec les autres pronoms & quelque choſe
» de propre.

» Ce qu'il a de commun, eſt qu'il ſe met au lieu
» du nom, & plus généralement même que tous
» les autres pronoms, ſe mettant pour toutes les
» perſonnes *Moi QUI ſuis chrétien; vous QUI êtes*
» *chrétien; lui QUI eſt roi.*

» Ce qu'il a de propre peut être conſidéré en
» deux manières.

» La première, en ce qu'il a toujours raport
» à un autre nom ou pronom qu'on appelle *an-*
» *técédent*; comme *Dieu QUI eſt ſaint; Dieu*
» eſt l'antécédent du *relatif QUI*; mais cet anté-
» cédent eſt quelquefois ſouſentendu, & non ex-
» primé, ſurtout dans la langue latine, comme
» on l'a fait voir dans la *Nouvelle Méthode* pour
» cette langue.

» La ſeconde choſe que le *Relatif* à de propre,
» & que je ne ſache point avoir encore été remar-
» quée par perſonne, eſt que la propoſition dans
» laquelle il entre (qu'on peut appeler *inci-*
» *dente*), peut faire partie du ſujet ou de l'attribut
» d'une autre propoſition, qu'on peut appeler *prin-*
» *cipale* ».

1°. J'avance hardiment, contre ce que l'on vient de lire, que *qui*, *quæ*, *quod* (pour m'en tenir au latin ſeul par économie) n'eſt pas un pronom, & n'a de commun avec les pronoms rien de ce qui conſtitue la nature de cette partie d'oraiſon.

Je crois avoir bien établi (*article* PRONOM) que les pronoms ſont des mots qui préſentent à l'eſprit des êtres déterminés par l'idée préciſe d'une relation perſonnelle à l'acte de la parole: or *qui*, *quæ*, *quod* renferme ſi peu dans ſa ſignification l'idée préciſe d'une relation perſonnelle, que, de l'aveu même de Lancelot, & apparemment de l'aveu de tous les grammairiens, il ſe met pour toutes les perſonnes: d'ailleurs ce mot ne préſente à l'eſprit aucun être déterminé par ſa nature, puiſqu'il reçoit différentes terminaiſons génériques, pour prendre dans l'occaſion celle qui convient au genre & à la nature de l'objet au nom duquel on l'applique. Je le demande donc: à quels caractères pourra-t-on montrer que c'eſt un pronom?

C'eſt, dit-on, qu'il ſe met au lieu du nom. Mais au lieu de quel nom eſt-il mis dans l'exemple d'Ovide, que j'ai déja cité, *Quæ tibi eſt facundia, confer in illud ut doceas?* Il accompagne ici le nom même *facundia*, avec lequel il s'accorde en genre, en nombre, & en cas; il n'eſt donc pas mis au lieu de *facundia*, mais avec *facundia*. Cicéron le regardoit-il ou du moins le traitoit-il en pronom, lorſqu'il diſoit (*Pro leg. Man.*), *Bellum tantum, quod bello omnes premebantur, Pompeius confecit?* On voit encore ici *quo* avec *bello*, & non pas au lieu de *bello*.

Je ſais qu'on me citera mille autres exemples ou ce mot eſt employé ſeul & ſans être accompagné d'un nom; parce que ce nom, dit le même auteur (*Méth. lat. ſynt. règl.* 2), eſt aſſez exprimé par le *Relatif* même qui tient toujours ſa place & le repreſente, comme *Cognoſces ex iis litteris QUAS liberto tuo dedi.* Mais cet

écrivain convient ſur le champ que cela eſt dit pour *ex litteris quas litteras*. Si donc on peut dire que *quas* tient ici la place de *litteras* & qu'il le repréſente, c'eſt comme *avarus* tient la place d'*homo* & le repréſente dans cette phraſe; *Semper avarus eget* (l'avare eſt toujours dans la diſette). *Avarus* repréſente *homo*, parce qu'il eſt au même genre, au même nombre, au même cas, & qu'il renferme dans ſa ſignification l'idée d'une qualité qui convient, *non omni, ſed ſoli naturæ humanæ*, comme parlent les logiciens; mais *avarus* n'eſt pas pour cela un pronom: pareillement *quas* repréſente *litteras*, parce qu'il eſt au même genre, au même nombre, & au même cas, & que l'idée démonſtrative qui en conſtitue la ſignification eſt déterminée ici à tomber ſur *litteras*, par le voiſinage de l'antécédent *litteris* qui lève l'équivoque: mais *quas* n'eſt pas non plus un pronom, 1°. parce qu'il n'empêche pas que l'on ne ſoit obligé d'exprimer *litteras* dans la conſtruction analytique de la phraſe; 2°. parce que la nature du pronom conſiſte, non pas dans la fonction de repréſenter les noms & d'en tenir la place, mais dans celle d'exprimer des êtres déterminés par l'idée d'une relation perſonnelle.

2°. Je dis que *qui*, *quæ*, *quod* ne doit point être appelé *relatif*, quoique ces terminaiſons, miſes en concordance avec le nom auquel il eſt appliqué, ſemblent prouver & prouvent en effet qu'il ſe raporte à ce nom. C'eſt que ſi l'on fondoit ſur cette propriété la dénomination de *Relatif*, il faudroit, par une conſéquence neceſſaire, l'accorder à tous les adjectifs, aux participes, aux articles, puiſque toutes ces eſpèces s'accordent en genre, en nombre, & en cas, avec le nom auquel ils ſe raportent effectivement; que dis-je? tous les verbes ſeroient *relatifs* par leur matériel, puiſque tous s'accordent avec le ſujet auquel ils ſe raportent. Mais ſi cela eſt, quelle confuſion! Il y aura apparemment des verbes doublement *relatifs* & par le materiel & par le ſens: par exemple, dans *bellum Pompeius confecit*, le verbe *confecit* ſera *relatif* à *Pompeius* par la matière, à cauſe de la concordance; & il ſera *relatif* à *bellum* par le ſens, à cauſe du régime du complément. Je n'inſiſterai pas davantage là-deſſus, de peur de tomber moi-même dans la confuſion, pour vouloir rendre trop ſenſible celle qu'une juſte conſéquence introduiroit dans le langage grammatical; je me contenterai de dire que *quas* n'eſt pas plus *relatif* dans *quas litteras*, que *iis* n'eſt *relatif* dans *iis litteris*.

3°. Aucun des deux termes par leſquels on déſigne *qui*, *quæ*, *quod*, ni l'union des deux, ne font entendre la vraie nature de ce mot. C'eſt un *adjectif conjonctif*, & c'eſt ainſi qu'il falloit le nommer & que je le nomme.

C'eſt un adjectif: voilà ce qu'il a véritablement de commun avec tous les autres mots de cette claſſe; comme eux il préſente à l'eſprit un être indéterminé, déſigné ſeulement par une idée préciſe qui peut s'adapter à pluſieurs natures; & comme eux auſſi il s'accorde en genre, en nombre, & en cas, avec le nom ou le pronom auquel on l'applique, en vertu du principe d'identité, qui ſuppoſe cette indétermination de l'adjectif, *qui vir*, *quæ mulier*, *quod bellum*, *qui conſules*, *quæ litteræ*, *quæ negotia*, &c. L'idée préciſe qui caractériſe la ſignification individuelle de *qui*, *quæ*, *quod*, eſt une idée métaphyſique d'indication ou de demonſtration, comme *is*, *ea*, *id*.

Il eſt conjonctif; c'eſt à dire qu'outre l'idée démonſtrative qui en conſtitue la ſignification & en vertu de laquelle il ſeroit ſynonyme de *is*, *ea*, *id*, il comprend encore dans ſa valeur totale celle d'une conjonction; ce qui, en le différenciant de *is*, *ea*, *id*, le rend propre à unir la propoſition dont il fait partie à une autre propoſition. Cette propriété conjonctive eſt telle, que l'on peut toujours décompoſer l'adjectif par *is*, *ea*, *id*, & par une conjonction telle que peuvent l'exiger les circonſtances du diſcours. Ceci mérite d'autant plus d'être aprofondi, que la *Grammaire générale* (édit. de 1756, ſuite du *chap. ix* de la *part. II*) prétend qu'il y a des cas où le mot dont il s'agit *eſt viſiblement pour une conjonction & un pronom démonſtratif*; ce ſont les propres termes de l'auteur: que dans d'autres occurrences, *il ne tient lieu que de conjonction*; & que dans d'autres enfin *il tient lieu de démonſtratif & n'a plus rien de conjonction*.

Il eſt conſtant en premier lieu, & avoué par Lancelot & par tous les ſectateurs de Port-Royal, que le *qui*, *quæ*, *quod* des latins, & ſon correſpondant dans toutes les langues, eſt demonſtratif & conjonctif dans toutes les occurrences où la propoſition dans laquelle il entre fait partie du ſujet ou de l'attribut d'une autre propoſition. *Æſopus auctor* QUAM *materiam reperit, hanc ego polivi verſibus ſenariis*; c'eſt comme ſi Phèdre avoit dit, *Hanc ego materiam polivi verſibus ſenariis*, ET *Æſopus auctor* EAM *repperit* (Liv. I, prol.). Ce n'eſt pas toujours par la conjonction copulative que cet adjectif ſe decompoſe: par exemple, *Les Savants*, QUI *ſont plus inſtruits que le commun des hommes, devroient auſſi les ſurpaſſer en ſageſſe*; c'eſt à dire, *les Savants devroient ſurpaſſer en ſageſſe le commun des hommes*, CAR CES *hommes ſont plus inſtruits qu'eux*: autre exemple, *La gloire qui vient de la vertu a un éclat immortel*; c'eſt à dire, *la gloire a un éclat immortel*, SI CETTE *gloire vient de la vertu*. On peut y joindre l'exemple cité par la *Grammaire générale*, tiré de Tite-Live, qui parle de Junius-Brutus: *Is quum primores civitatis, in* QUIBUS *fratrem ſuum ab avunculo interfectum audiſſet*, l'auteur le réduit ainſi, *Is quum primores civitatis*, ET *in* HIS *fratrem ſuum interfectum audiſſet*, ce qui eſt très-clair & très-raiſonnable.

« Mais, ajoûte-t-on (*part. II*, ſuite du *chap. ix*), » le *Relatif* perd quelquefois ſa force de démonſ- » tratif, & ne fait plus que l'office de conjonction ; » ce que nous pouvons conſidérer en deux rencon- » tres particulieres.

» La premiere eſt une façon de parler fort or- » dinaire dans la langue hébraïque, qui eſt que, » lorſque le *Relatif* n'eſt pas le ſujet de la pro- » poſition dans laquelle il entre, mais ſeulement » partie de l'attribut, comme lorſque l'on dit, » *Pulvis QUEM projicit ventus* ; les hébreux » alors ne laiſſent au *Relatif* que le dernier uſage, » de marquer l'union de la propoſition avec une » autre ; & pour l'autre uſage, qui eſt de tenir » la place du nom, ils l'expriment par le pronom » démonſtratif, comme s'il n'y avoit point de » *Relatif* ; de ſorte qu'ils diſent *QUEM pro-* » *jicit EUM ventus* :.. Les grammairiens n'ayant » pas bien diſtingué ces deux uſages du *Relatif*, » n'ont pu rendre aucune raiſon de cette façon » de parler, & ont été réduits à dire que c'étoit » un pléonaſme, c'eſt à dire une ſuperfluité inu- » tile ».

Quiconque lit ce paſſage de Port-Royal, s'imagine qu'il y a en hébreu un adjectif démonſtratif & conjonctif correſpondsnt au *qui*, *quæ*, *quod* latin, & pouvant s'accorder en genre & en nombre avec ſon antécédent ; & dans ce cas il ſemble en effet qu'il n'y ait rien autre choſe à dire que d'expliquer l'hébraïſme par le pléonaſme, qui eſt réellement très-ſenſible dans le paſſage de S. Pierre, ᾧ τῷ μώλωπι αὐτοῦ ἰάθητε, *cujus livore ejus ſanati eſtis*. Surpris d'un uſage ſi peu raiſonnable & ſi difficile à expliquer, j'ouvre les Grammaires hébraïques, & je trouve dans celle de l'abbé Ladvocat (*pag.* 67), que « le pronom *relatif* en » hébreu eſt ישר, & qu'il ſert pour tous les gen- » res, pour tous les nombres, pour tous les cas, » & pour toutes les perſonnes ». Je paſſe à celle de Maſclef (*tom. I*, *cap.* iij *n°.* 4, *pag.* 69), & j'y trouve : *Pronomen* relativum *eſt* ישר, *quod omnibus generibus*, *caſibus*, *ac numeris inſervit*, *ſignificans*, *pro variâ locorum exigentiâ*, qui, quæ, quod, cujus, cui, quem, quorum, quos, &c.

Cette indéclinabilité du prétendu pronom *relatif*, combinée avec l'uſage conſtant des hébreux, d'y joindre l'adjectif démonſtratif lorſqu'il n'eſt pas le ſujet de la propoſition, m'a fait conjecturer que le mot hébreu n'eſt en effet qu'une conjonction, que c'eſt pour cela qu'il eſt eſſenciellement indéclinable ; & que ce que les grecs, les latins, & tant d'autres peuples expriment en un ſeul mot conjonctif & démonſtratif tout à la fois, les hébreux l'expriment en deux mots, la conjonction dans l'un, & l'idée démonſtrative dans l'autre : je trouve en effet que Maſclef compte parmi les conjonctions cauſales ישר, qu'il traduit par *quod*. Cette découverte me donne de la hardieſſe, & je crois que cette conjonction eſt indéfinie, & peut ſe rendre tantôt d'une maniere & tantôt de l'autre, préciſément comme celle du *qui*, *quæ*, *quod* des latins. Ainſi, je ne traduirois point le texte hébreu par *pulvis quem projicit eum ventus*, mais par *pulvis*, & *projicit* ou *quoniam projicit eum ventus* ; & le *pulvis. quem projicit ventus* de la vulgate en eſt, ſous la forme autoriſée en latin, une autre traduction littérale & fidèle. De même le paſſage de S. Pierre, pour répondre fidèlement à l'hébraïſme, auroit dû être : καὶ τῷ μώλωπι αὐτοῦ ἰάθητε, *& livore ejus ſanati eſtis* ; ou bien en réduiſant à un même mot la conjonction & l'adjectif démonſtratif, ᾧ τῷ μώλωπι ἰάθητε, *cujus livore ſanati eſtis* : le texte grec ne préſente le pléonaſme, que parce que le traducteur n'avoit pas ſaiſi le vrai ſens de l'hébreu, ni connu la nature intrinsèque du prétendu pronom *relatif* hébraïque. Si les hébreux ne font pas uſage de l'adjectif démonſtratif dans le cas où il eſt ſujet, c'eſt que la terminaiſon du verbe le déſigne aſſez.

Pour ce qui eſt des exemples tirés immédiatement du latin, comme la même explication ne peut pas avoir lieu, il faut prononcer hardiment qu'il y a périſſologie. On cite cet exemple de Tite-Live : *Ut in tuſculanos animadverteretur*, *quorum eorum ope ac conſilio veliterni populo romano bellum feciſſent* ; qu'y a-t-il de mieux que d'adopter la correction propoſée de *quod* ou *quoniam* au lieu de *quorum*, ou la ſuppreſſion de *eorum* ? On ne peut pas plus rejeter en Grammaire qu'ailleurs, le principe néceſſaire de l'immutabilité des natures. L'adjectif que l'on nomme communément pronom *relatif* eſt, dans toutes les langues qui le déclinent, *adjectif*, *démonſtratif* & *conjonctif* ; & l'uſage, dans aucune, ne peut le dépouiller en quelques cas de l'idée démonſtrative pour ne lui laiſſer que l'effet conjonctif, parce qu'une conjonction déclinable eſt un phénomène impoſſible.

Le grammairien de Port-Royal ſe trompe donc encore dans la maniere dont il interprète le *quod* de cette phraſe de Cicéron, *Non tibi objicio QUOD hominem ſpoliaſti.* » Pour moi, dit-il, » je crois que c'eſt le *Relatif* qui a toujours ra- » port à un antécédent, mais qui eſt dépouillé de » ſon uſage de pronom, n'enfermant rien dans » ſa ſignification qui faſſe partie ou du ſujet ou » de l'attribut de la propoſition incidente, & re- » tenant ſeulement ſon ſecond uſage d'unir la » propoſition où il ſe trouve à une autre.... Car dans » ce paſſage de Cicéron, *Non tibi objicio QUOD* » *hominem ſpoliaſti*, ces derniers mots, *hominem* » *ſpoliaſti*, ſont une propoſition parfaite, où le » *quod* qui la précède n'ajoute rien & ne ſuppoſe » pour aucun nom ; mais tout ce qu'il fait eſt que » cette même propoſition où il eſt joint, ne ſoit plus » partie que de la propoſition entière, *Non tibi* » *objicio QUOD hominem ſpoliaſti* ; au lieu que

» ſans

» ſans là *quod* elle ſubſiſteroit par elle-même, » & feroit toute ſeule une propoſition ». Le *quod* dont il s'agit eſt, dans cet exemple & dans tous les autres pareils, un vrai adjectif démonſtratif & conjonctif, comme en toute occurrence; & pour s'en aſſûrer, il ne faut que faire la conſtruction analytique du texte de Cicéron; la voici : *Non tibi objicio crimen, QUOD crimen eſt tale, ſpoliaſti hominem*; ce qui peut ſe décompoſer ainſi : *Non tibi objicio hoc crimen, ET HOC crimen eſt tale, ſpoliaſti hominem.* La propoſition *ſpoliaſti hominem* eſt un développement déterminatif de l'adjectif indéfini *tale*, & peut être enviſagée comme ne faiſant qu'un avec *tale* : mais *quod* fait partie du ſujet dont l'attribut eſt *eſt tale, ſpoliaſti hominem*, & conſtitue par conſéquent une partie de l'incidente. *Voyez* INCIDENTE.

Le même auteur prétend au contraire qu'il y a des rencontres où cet adjectif ne conſerve que ſa ſignification démonſtrative, & perd ſa vertu conjonctive. « Par exemple, dit-il, Pline commence » ainſi ſon Panégyrique : *Benè ac ſapienter, P. C. majores inſtituerunt, ut rerum agendarum, ita dicendi initium à precationibus capere, quod nihil ritè nihilque providenter homines, ſine deorum immortalium ope, conſilio, honore, auſpicarentur. QUI mos, cui potiùs, quam conſuli, aut quando magis uſurpandus colendusque eſt?* Il eſt certain que ce *qui* commence plus tôt une nouvelle période; qu'il ne joint celle-ci à la précédente; d'où vient même qu'il eſt précédé d'un point: & c'eſt pourquoi en traduiſant cela en françois, on ne mettroit jamais, *laquelle coutume*, mais *cette coutume*, commençant ainſi la ſeconde période : *ET par qui CETTE coutume doit-elle être plus tôt obſervée que par un conſul?* &c ».

Remarquez cependant que l'auteur de la *Grammaire générale* conſerve lui-même la conjonction dans ſa traduction : *ET par qui CETTE coutume*; en ſorte qu'en diſputant contre, il avoue aſſez clairement que le *qui* latin eſt la même choſe que *& is*; c'eſt une vérité qu'il ſentoit ſans la voir. Je crois pourtant que la conjonction eſt mal rendue par *&* dans cet exemple : il ne s'agit pas d'aſſocier les deux propoſitions conſécutives pour une même fin, & par conſéquent la conjonction copulative y eſt déplacée; la première propoſition eſt un principe de fait qui eſt général, & la ſeconde ſemble être une concluſion que l'on en déduit par cette ſorte de raiſonnement que les rhéteurs appellent *à minori ad majus* : ainſi, je croirois que la conjonction qui convient ici doit être la concluſive *igitur* (donc); *qui mos*, c'eſt à dire, *igitur hic mos*; & en françois, pour ne pas trop m'écarter de la verſion de Port-Royal, *par qui DONC CETTE coutume doit-elle être plus tôt obſervée, que par un conſul?* &c.

On ajoûte que Cicéron eſt plein de ſemblables exemples; on auroit pu dire la même choſe de tous les bons auteurs latins. On cite celui-ci (*Orat. V.* in Verrem) : *Itaque alii cives romani, ne cognoſcerentur, capitibus obvolutis à carcere ad palum atque ad necem rapiebantur : alii, quum à multis civibus romanis recognoſcerentur, ab omnibus defenderentur, ſecuri ferebantur. QUORUM ego de acerbiſſimâ morte crudeliſſimoque cruciatu dicam, quum eum locum tractare cæpero.* Ce *quorum*, dit-on, ſe traduiroit en françois comme s'il y avoit *de illorum morte*. Je n'en crois rien; & je ſuis d'avis que qui le traduiroit de la ſorte, n'en rendroit pas toute l'énergie & ôteroit l'âme du diſcours, puiſqu'elle conſiſte ſurtout dans la liaiſon. Quelle eſt cette liaiſon? Cicéron, remettant à parler ailleurs de cet objet, ſemble par là déſapprouver le peu qu'il en a dit, ou du moins s'oppoſer à l'attente qu'il a pu faire naître dans l'eſprit des auditeurs : il faut donc, pour entrer dans ſes vûes, décompoſer le *quorum* par la conjonction adverſative *ſed*, & conſtruire ainſi; *SED ego dicam de morte acerbiſſimâ atque de cruciatu crudeliſſimo ILLORUM*; ce qui me paroît être d'une néceſſité indiſpenſable, & prouver que, dans l'exemple en queſtion, *quorum* n'eſt pas dépouillé de ſa vertu conjonctive, qu'en effet il ne perd nulle part.

Is (Neocles) *uxorem halicarnaſſiam eivem duxit, ex quâ natus eſt Themiſtocles. QUI quum minùs eſſet probatus parentibus, quod & liberiùs vivebat & rem familiarem negligebat, à patre exhæredatus eſt. QUÆ contumelia non fregit eum, ſed erexit* (Cor. Nep. *in* Themiſt. *cap.* j.). Voilà un *qui* & un *quæ* qui commencent chacun une phraſe. Il me ſemble qu'il faut interpréter le premier comme s'il y avoit *ATQUI IS quum minùs probatus*, &c. (*OR CELUI-CI* n'étant pas dans les bonnes grâces de ſes parens) : c'eſt une remarque que l'hiſtorien veut joindre à ce qui précède, par une tranſition. *QUÆ contumelia non fregit eum, ſed erexit*; c'eſt à dire, *VERUM HÆC contumelia non fregit eum, ſed erexit*; l'effet naturel de l'exhérédation devoit être d'affliger Thémiſtocle & de l'abattre, ce fut le contraire; il faut joindre cette remarque au récit du fait par une conjonction adverſative, de même que les deux parties de la remarque pareillement oppoſées entre elles : ainſi, je traduirois; *MAIS CET affront, au lieu de l'abattre, lui éleva l'âme*; la conjonction *mais* indique l'oppoſition qu'il y a entre l'effet & la cauſe; & *au lieu de* déſigne l'oppoſition reſpective de l'effet attendu & de l'effet réel.

Il n'y a pas une ſeule occaſion où le *qui*, *quæ*, *quod* ainſi employé, ou de quelque autre manière que ce ſoit, ne conſerve & ſa ſignification démonſtrative & ſa vertu conjonctive. Outre qu'on vient de le voir dans l'explication analyſée des exemples mêmes allégués par Lancelot en faveur de l'opinion contraire; c'eſt une conſéquence naturelle de l'aveu que fait cet auteur que *qui*, *quæ*, *quod* eſt ſouvent

revêtu de ces deux propriétés ; & c'eſt lui-même qui établit le principe inconteſtable qui attache cette conſéquence au fait, je veux dire, l'invariabilité de la ſignification des mots : « Car c'eſt » par accident, dit-il (*chap.* ix) ; ſi elle varie » quelquefois, par équivoque ou par métaphore ». Mais ſi la ſignification démonſtrative & la vertu conjonctive ſont les deux propriétés qui caractériſent cette ſorte de mot, à quoi bon le déſigner par la dénomination de *Relatif*, qui eſt vague, qui convient également à tous les adjectifs, qui convient même à tous les mots d'une phraſe, puiſqu'ils ſont tous liés par les raports reſpectifs qui les font concourir à l'expreſſion de la penſée ? Ne vaut-il pas mieux dire tout ſimplement que c'eſt un *adjectif démonſtratif & conjonctif* ? Ce ſeroit, en le nommant, en déterminer clairement la deſtination, & poſer, dans la dénomination même, le principe juſtificatif de tous les uſages que les langues en ont faits. Cependant comme il y a d'autres adjectifs démonſtratifs, comme *is, ea, id ; hic, hæc, hoc ; ille, illa, illud ; iſte, iſta, iſtud*, &c ; & que cette idée individuelle ne donne lieu à aucune loi particulière de Syntaxe : je crois que l'on peut ſe contenter de la dénomination d'*adjectif conjonctif*, telle que je l'ai établie d'abord, parce que c'eſt de cette vertu conjonctive & de la nature générale des adjectifs, que découlent les règles de Syntaxe qui ſont propres à cette ſorte de mot.

Première règle. L'*adjectif conjonctif* s'accorde en genre, en nombre, & en cas avec un cas répété de l'antécédent, ſoit exprimé ſoit ſouſentendu. Je m'exprime autrement que ne font les rudimentaires, parce que la Philoſophie ne doit pas prononcer ſimplement ſur des apparences trop ſouvent trompeuſes, & preſque toujours inſuffiſantes pour juſtifier ſes déciſions. On dit communément que le *Relatif* s'accorde avec l'antécédent en genre, en nombre, & en perſonne ; & l'on cite ces exemples : *Deus* QUEM *adoramus eſt omnipotens, timete Deum* QUI *mundum condidit.* On remarque ſur le premier exemple, que *quem* eſt au ſingulier & au maſculin, comme *Deus*, mais qu'il n'eſt pas au même cas, & qu'il eſt à l'accuſatif, qui eſt le régime du verbe *adoramus* ; ſur le ſecond exemple, que *qui* eſt de même au ſingulier & au maſculin, comme *Deum*, mais non pas au même cas, puiſque *qui* eſt au nominatif, comme ſujet de *condidit* : on conclut de là que le *Relatif* ne s'accorde pas en cas avec l'antécédent. On remarque encore que *qui*, dans le ſecond exemple, eſt de la troiſième perſonne, comme *Deum*, puiſque le verbe *condidit* eſt à la troiſième perſonne, & qu'il doit s'accorder en perſonne avec ſon ſujet, qui eſt *qui*.

Ce qui fait que l'on décide de la ſorte, c'eſt le préjugé univerſel que *qui, quæ, quod* eſt un pronom : il eſt vrai que le cas d'un pronom ne ſe décide que par le raport propre dont il eſt chargé dans l'enſemble de la phraſe, quoiqu'il ſe mette au même genre & au même nombre que le nom ſon corélatif, dont il tient la place ou qui auroit pu tenir la ſienne ; mais ce n'eſt pas tout à fait la même choſe de l'*adjectif conjonctif*, & la *Methode latine* de Port-Royal elle-même m'en fournira la preuve. « Le *Relatif* QUI, QUÆ, » QUOD doit ordinairement être conſidéré comme » entre deux cas d'un même ſubſtantif expriméa » ou ſouſentendu : & alors il s'accorde avec l'an- » técédent en genre & en nombre ; & avec le » ſuivant, même en cas, comme avec ſon ſubſ- » tantif ». C'eſt ce qu'on lit dans l'explication de la ſeconde règle de la Syntaxe. N'eſt-il pas ſurprenant que l'on partage ainſi les *relations* du *Relatif*, ſi je peux parler de la ſorte, & que l'on en décide le genre & le nombre par ceux du nom qui précède, tandis qu'on en détermine le cas par celui du nom qui ſuit ? N'étoit-il pas plus ſimple de raporter tout au nom ſuivant, & de déclarer la concordance entière comme à l'égard de tous les autres adjectifs ?

La vérité de ce principe ſe manifeſte partout. 1°. Quand le nom eſt avant & après l'*adjectif conjonctif*, comme LITTERAS *abs te M. Calenus ad me attulit, in* QUIBUS LITTERIS *ſcribis*, Cic. *Ultra* EUM LOCUM, QUO *in* LOCO *Germani conſederant*, Cæſ. EODEM *ut* JURE *uti ſenem liceat*, QUO JURE *ſum uſus adoleſcentior*, Ter. 2°. Quand le nom eſt ſupprimé après l'*adjectif conjonctif*, puiſqu'alors on ne peut analyſer la phraſe qu'en ſuppléant l'elliſpe du nom ; comme *Cognoſces ex* IIS LITTERIS QUAS *liberto tuo dedi*, Cic. pour *ex litteris quas litteras*, dit la *Méthode latine* (*loc. cit.*). 3°. Quand le nom eſt ſupprimé avant l'*adjectif conjonctif*, pour la même raiſon ; comme *Populo ut placerent* QUAS *feciſſet* FABULAS, Phæd. c'eſt à dire, *populo ut placerent* FABULÆ, QUAS FABULAS *feciſſet* 4°. Quand le nom eſt ſupprimé avant & après ; comme *Sunt* QUIBUS *in ſatirâ videor nimis acer*, Hor. c'eſt à dire, *ſunt* HOMINES, QUIBUS HOMINIBUS *in ſatirâ videor nimis acer.* 5°. Quand l'*adjectif conjonctif*, étant entre deux noms de genres ou de nombres differents, ſemble s'accorder avec le premier ; comme *Herculi ſacrificium fecit in* LOCO QUEM PYRAM *appellant*, Tit. Liv. c'eſt à dire, *in* LOCO QUEM LOCUM *appellant Pyram* ; & encore, *Darius ad* EUM LOCUM QUEM AMANICAS PYLAS *vocant pervenit*, Curt. c'eſt à dire, *ad* EUM LOCUM QUEM LOCUM *vocant* PYLAS AMANICAS. 6°. Et encore plus évidemment, quand l'*adjectif conjonctif* s'accorde tout ſimplement avec le mot ſuivant ; comme ANIMAL *providum & ſagax* QUEM *vocamus* HOMINEM ; quoiqu'il ſoit vrai que cette concordance ne ſoit alors qu'une ſyllepſe (*voyez* SYLLEPSE) : mais ce qui a amené cette ſyllepſe, c'eſt l'authenticité même de la règle que l'on établit ici, & que l'on croyoit ſuivre aparemment.

Digitized by Google

Elle eſt fondée, comme on voit, ſur ce que le prétendu pronom *relatif* eſt un véritable adjectif, & que, comme tous les autres, il doit s'accorder à tous égards avec le nom ou le pronom auquel on l'applique; & cela, en vertu du principe d'identité. *Voyez* IDANTITE.

Seconde règle. L'adjectif conjonctif appartient toujours à une propoſition incidente, qui eſt modificative de l'antécédent; & cet antécédent appartient par conſéquent à la propoſition principale.

C'eſt une ſuite néceſſaire de la vertu conjonctive renfermée dans cette ſorte de mot: partout où il y a conjonction, il y a néceſſairement pluſieurs propoſitions, puiſque les conjonctions ſont des mots qui déſignent entre les propoſitions une liaiſon fondée ſur les raports qu'elles ont entre elles: d'ailleurs la concordance de l'*adjectif conjonctif* avec l'antécédent ne paroît avoir été inſtituée, que pour mieux faire concevoir que c'eſt principalement à cet antécédent que doit ſe raporter la propoſition incidente. Je n'inſiſte pas d'avantage ſur ce principe, qui aparemment ne me ſera pas conteſté, mais je doia faire attention à quelques corollaires importants qui en découlent.

Coroll. 1. Dans la conſtruction analytique & dans toutes les occaſions où l'on doit en conſerver la clarté, ce qui eſt preſque toujours néceſſaire; l'*adjectif conjonctif* doit ſuivre immédiatement l'antécédent, & être à la tête de la propoſition incidente. La conjonction, qui eſt l'un des caractères de cet adjectif, eſt le ſigne naturel du raport de la propoſition incidente à l'antécédent; elle doit donc être placée entre l'antécédent & l'incidente, comme le lien commun des deux, ainſi que le ſont toujours toutes les autres conjonctions. Les petites exceptions qu'il peut y avoir à ce corollaire, dans la pratique, peuvent quelquefois venir de la facilité que le génie particulier d'une langue peut fournir pour y conſerver la clarté de l'énonciation, par exemple, au moyen de la concordance des terminaiſons ou de la répétition de l'antécédent, comme dans les langues tranſpoſitives: ainſi, la concordance du genre & du nombre ſauve la clarté de l'énonciation dans cette phraſe de Térence, *QUAS credis eſſe has, non ſunt veræ nuptiæ*, parce que cette concordance montre aſſez nettement que *nuptiæ* eſt l'antécédent de *quas*, qui ne peut s'accorder qu'avec *nuptias*; & c'eſt à peu près la même choſe dans ce mot de Cicéron, *QUAM quiſque norit artem, in hac ſe exerceat.* D'autres fois l'exception peut venir de la préférence qui eſt due à d'autres principes, en cas de concurrence avec celui-ci; & cette préférence, connue par la raiſon ou ſentie par l'uſage, ſauve la phraſe des incertitudes de l'équivoque: tels ſont les exemples où nous plaçons entre l'antécédent & l'*adjectif conjonctif*, ou une ſimple propoſition, ou même une phraſe adverbiale dans le complément de laquelle doit entrer l'*adjectif conjonctif*; la manière même dont je viens de m'expliquer en eſt un exemple, & l'on en trouve d'autres au *mot* INCIDENTA.

Coroll. 2. Puiſque l'*adjectif conjonctif* eſt eſſenciellement démonſtratif, & que l'analyſe ſuppoſe dans la propoſition incidente la répétition du nom ou du pronom antécédent avec lequel s'accorde l'*adjectif conjonctif*; cet antécédent eſt donc enviſagé ſous ce point de vûe démonſtratif dans la propoſition incidente: mais cette propoſition incidente eſt modificative du même antécédent, enviſagé comme partie de la propoſition principale: donc il doit être conſidéré dans la principale ſous le même point de vûe démonſtratif; puiſqu'autrement, l'incidente, qui ſe raporte à l'antécédent pris démonſtrativement, ne pourroit pas ſe raporter à celui de la propoſition principale. C'eſt préciſément en conſéquence de ce principe que, dans la phraſe latine, on trouve ſouvent le premier antécédent accompagné de l'adjectif démonſtratif *is*, ou *hic*, ou *ille*, &c: *Ultrà EUM locum quo in loco germani conſederant; Cognoſces ex IIS litteris quas*, &c; & Virgile l'a même exprimé avec le pronom *ego*: *ILLE ego qui quondam*, &c. C'eſt auſſi le fondement de la règle propoſée par Vaugelas (*Rem.* 369), comme propre à notre langue, que *le pronom* relatif (*c'eſt à dire*, l'adjectif conjonctif) *ne ſe peut raporter à un nom qui n'a point d'article.* Vaugelas n'avoit pas aperçu toute la généralité de cette règle; la *Grammaire générale* (*part. II, chap.* x) l'a diſcutée avec beaucoup de ſoin; du Marſais, qui en a préſenté la cauſe ſous un autre aſpect que je ne fais ici, quoiqu'au fond ce ſoit le même, a réduit la règle à ſa juſte valeur (ARTICLE, *p.* 248 *col.* ij); Duclos ſemble avoir ajouté quelque choſe à la préciſion (*Rem.* ſur le *chap.* x de la *Gramm. gén.*); & l'abbé Fromant a enrichi ſon *Supplément* (ſur le même *chapitre*) de tout ce qu'il a trouvé épars dans différents auteurs ſur cette règle de Syntaxe. Voilà donc les ſources où il faut recourir pour ſe fiaer ſur le détail d'un principe, que je ne dois montrer ici que ſous des termes généraux; & afin de ſavoir quels autres mots peuvent tenir lieu de l'article ou être réputés articles, on peut voir ce que j'en ai dit à la fin du *mot* ARTICLE (*p.* 251, *c.* 2 *& ſ.*)

Coroll. 3. Comme la ſignification propre de chaque mot eſt eſſenciellement une, c'eſt une erreur que de croire, comme il ſemble que tous les grammairiens les croient, que l'*adjectif conjonctif* puiſſe être employé ſans relation à un antécédent, & ſans ſuppoſer une propoſition principale autre que celle où entre cet adjectif. *Qui, que, quoi, lequel*, ſont, au dire des grammairiens françois, ou *relatifs* ou abſolus: *relatifs*, quand ils ont relation à des noms ou à des perſonnes qui les précèdent; abſolus, quand ils n'ont pas d'antécédent auquel ils ayent raport. (*Voyez* la *Grammaire franç.* de Reſtaut, *chap.* v, *art.* 5. & 6: *Ab uno diſce omnes.*) *Dieu QUI aime*

Digitized by Google

les hommes, *L'argent* QUE *j'ai dépenſé*, *Ce à* QUOI *vous penſez*, *Le genre de vie* AUQUEL *on ſe deſtine*; dans ces exemples, *qui*, *que*, *quoi*, & *auquel*, ſont *relatifs*: ils ſont abſolus dans ceux-ci, *Je ſai* QUI *vous a accuſé*, *Je ne ſais* QUE *vous donner*, *Marquez-moi à* QUOI *je dois m'en tenir*, & après avoir parlé de livres, *Je vois* AUQUEL *vous donnez la préférence*; ils le ſont encore dans ces phraſes, qui ſont interrogatives, *Q U I vous a accuſé? Q U E vous donnerai-je? A QUOI penſez-vous?* & après avoir parlé de livres, *AUQUEL donnez-vous la préférence?* C'eſt la même choſe en latin: *qui*, *quæ*, *quod* y ſont *relatifs*; *quis*, *quid* y ſont abſolus.

Mais aprofondiſſons une foia les choſes avant de prononcer. Je l'ai déja dit dans cet article, & je le répète encore: la ſignification propre des mots eſt eſſenciellement une; la multiplicité des ſens propres ſeroit directement contraire au but de la parole, qui eſt l'énonciation claire de la penſée; & ſi l'uſage introduit quelques termes équivoques, par quelque cauſe que ce ſoit, cela eſt très-rare, & l'on ne trouvera pas qu'il ait jamais expoſé à ce défaut trop conſidérable aucun des mots qui ſont de nature à ſe montrer fréquemment dans le diſcours. Or il eſt conſtant que *qui*, *quæ*, *quod* en latin, *qui*, *que*, *quoi*, *lequel* en françois, ſont ordinairement des *adjectifs conjonctifs*: il faut donc en conclure qu'ils le ſont toujours, & que, dans les phraſes où ils paroiſſent employés ſans antécédent, il y a une ellipſe, dont l'analyſe fait bien remplir le vide.

Reprenons les exemples poſitis que l'on vient de voir. *Je ſais* QUI *vous a accuſé* c'eſt à dire, *je ſais* la perſonne QUI *vous a accuſé*; *Je ne ſais* QUE *vous donner*, c'eſt à dire, *je ne ſais* pas la choſe QUE je peux *vous donner*, ou QUE je dois *vous donner*; *Marquez-moi à* QUOI *je dois m'en tenir*, c'eſt à dire, *marquez-moi* le ſentiment, ou l'opinion, ou le parti, *&c*, *à* QUOI *je dois m'en tenir*; en parlant de livres, *Je vois* AUQUEL *vous donnez la préférence*, c'eſt à dire, *je vois* le livre AUQUEL *vous donnez la préférence*; le genre maſculin & le nombre ſingulier du mot *auquel* prouvent aſſez qu'on le raporte à un nom maſculin & ſingulier. Mais en général ces adjectifs étant eſſenciellement conjonctifs, & ſuppoſant, par une conſequence néceſſaire, un antécédent auquel ils ſervent à joindre une propoſition incidente; il a été très-facile à l'uſage d'autoriſer l'ellipſe de cet antécédent, lorſque les circonſtances ſont de nature à le déſigner d'une manière préciſe; parce que le but de la parole en eſt mieux rempli, la penſée étant peinte ſans équivoque & ſans ſuperfluité: or il eſt évident que c'eſt ce qui arrive dans tous les exemples précédents; il n'y a qu'une *perſonne* qui puiſſe accuſer quelqu'un, & d'ailleurs l'uſage de notre langue eſt, en cas d'ellipſe, de n'employer *qui* qu'avec relation aux perſonnes; *que* eſt toujours *relatif* au choſes en pareille occurrence, & c'eſt la même choſe de *quoi*; pour *lequel*, on ne peut s'en ſervir qu'immédiatement après avoir nommé l'antécédent, dont ce mot rappelle nettement l'idée au moyen de l'article dont il eſt compoſé.

Cette poſſibilité de ſuppléer l'antécédent ſert encore de fondement à une autre ellipſe, qui, dans l'occaſion, en devient comme une ſuite: c'eſt celle du mot qui marque l'interrogation dans les phraſes où l'on a coutume de dire que les prétendus pronoms abſolus ſont interrogatifs. *Q U I vous a accuſé?* c'eſt à dire (dites-moi la perſonne) *Q U I vous a accuſé*; *Q U E vous donnerai-je?* c'eſt à dire (indiquez-moi ce) *Q U E je vous donnerai*; *A QUOI penſez-vous?* c'eſt a dire, (faites-moi connoitre la choſe) *à QUOI vous penſez*; *AUQUEL donnez-vous la préférence?* c'eſt a dire (declarez le livre) *AUQUEL vous donnez la préférence*. Dans toutes ces phraſes l'*adjectif conjonctif* ſe trouve à la tête, quoique, dans l'ordre analytique, il doive être précédé d'un antécédent; c'eſt donc une néceſſité de le ſuppléer: d'ailleurs, puiſqu'il apartient toujours à une propoſition incidente, & l'antécédent à la principale, & que cependant il n'y a qu'un ſeul verbe dans toutes ces phraſes, qui eſt celui de l'incidente; il faut bien ſuppleer le verbe de la principale: mais comme le ton, quand on parle, indique ſuffiſamment l'interrogation, & qu'elle eſt marquée dans l'écriture par la ponctuation, ce verbe doit être interrogatif, & par conſéquent ce doit être l'impératif ſingulier ou pluriel, ſelon l'occurrence, des verbes qui énoncent un moyen de terminer l'incertitude ou l'ignorance de celui qui parle, comme *dire*, *déclarer*, *aprendre*, *enſeigner*, *montrer*, *faire connoître*, *indiquer*, *déſigner*, *nommer*, &c. (*Voyez* INTERROGATIF). Dans ce cas, l'antécédent ſouſentendu, que l'on y ſupplée, doit être le complément de ce verbe impératif, comme on le voit dans le développement analytique des exemples que je viens d'expliquer.

Ce que je viens de dire, par raport à notre langue, eſt eſſenciellement vrai dans toutes les autres, & ſpécialement en latin. Le *quis* & le *quid*, quoiqu'ils ayent une terminaiſon différente de *qui* & de *quod*, ne ſont pourtant guère autre choſe que ces mots même, à moins qu'on ne veuille croire que *quis* c'eſt *qui*, avec la terminaiſon du démonſtratif *is*, qui en doit modifier l'antécédent, & que *quid* c'eſt *quod*, avec la terminaiſon du démonſtratif *id*. Cette opinion pourroit expliquer pourquoi *quis* ne s'emploie qu'en parlant des perſonnes, & *quid* en parlant des choſes: c'eſt que le démonſtratif *is* ſuppoſe l'antécédent *homo*; & le démonſtratif *id*, l'antécédent *negotium*; d'où vient que *quis* étoit anciennement du genre commun, ainſi que les mots qui en ſont compoſés, *quiſquis*, *aliquis*, *ecquis*, &c. (*Voyez* Priſc. xiij, *De ſecundâ pron. decl.* & Voſſ. *De anal.* iv. 8). Mais admettre ce principe, c'eſt établir en même

temps la néceſſité de ſuppléer ces antécédents, ſoit que les phraſes ſoient poſitives, ſoit qu'elles ayent le ſens interrogstif; & ſi elles ſont interrogstives, il y a également néceſſité de ſuppléer le verbe interrogatif, afin de compléter la propoſition principale, & de donner de l'emploi à l'antécédent ſuppléé. Au reſte, que *quis* & *quid* viennent de *qui*, *quæ*, *quod*, & n'en différent que comme je l'ai dit, on en trouve une nouvelle preuve, en ce qu'ils n'ont point d'autres cas obliques que *qui*, *quæ*, *quod*, & qu'alors la terminaiſon ne pouvsnt plus montrer les diſtinctions que j'ai marquées plus haut, on eſt obligé d'exprimer le nom qui doit être antécédent.

Puiſque c'eſt la vertu conjonctive qui eſt le principal fondement des lois de la Syntaxe psr raport à l'eſpèce d'adjectif dont je viens de parler, il eſt important de reconnoître les autres mots *conjonctifs* ſujets par conſéquent aux règles qui portent ſur cette propriété.

Or il y s en latin pluſieurs adjectifs égslement *conjonctifs*; tels ſont, par exemple, *qualis*, *quantus*, *quot*, qui renferment en outre dans leur ſignification la valeur des adjectifs démonſtratifs *talis*, *tantus*, *tot*, de la même manière que *qui*, *quæ*, *quod* renferme celle de l'adjectif démonſtrstif *is*, *ea*, *id*. Mais dans ls conſtruction analytique, l'antécédent de *qui*, *quæ*, *quod* doit être modifié par l'adjectif démonſtratif *is*, *ea*, *id*, afin qu'il ſoit pris dans la propoſition principale ſous la même acceptation que dsns l'incidente; les adjectifs *qualis*, *quantus*, *quot*, ſuppoſent donc de même un antécédent modifié par les adjectifs demonſtrstifs, *talis*, *tantus*, *tot*, dont ils renferment la valeur. Cette conſéquence eſt juſtifiée par les exemples ſuivants: *QUALES ſumus*, *TALES eſſe videamur*, Cic. *Videre mihi videor TANTAM dimicationem*, *QUANTA nunquam fuit*, Id. *De nullo opere publico TOT ſenatûs exſtant conſulta*, *QUOT de meâ domo*, Id.

Les adjectifs *cujus*, *cujas*, *quotus*, ſont auſſi *conjonctifs*, & ils ſont equivalents à des périphraſes qu'il faut rappeler quand on veut en analyſer les uſages.

Cujus ſignifie *ad quem hominem pertinens*: ainſi, l'antécédent anslytique de *cujus*, c'eſt *is homo*, parce que le vrai *conjonctif*, qui reſte après la décompoſition, c'eſt *qui*, *quæ*, *quod*. La troiſième églogue de Virgile commence ainſi: *Dic mihi, Damœta, CUJUM pecus?* c'eſt à dire, *Dic mihi Damœta* (eum hominem), *CUJUM pecus* (eſt hoc pecus), ou bien *ad quem hominem pertinens* (eſt hoc pecus): ſur quoi j'obſerverai en paſſant, que l'interrogation eſt exprimée ici poſitivement par *dic mihi*, conformément à ce que j'ai dit plus haut, dont cet exemple devient une nouvelle preuve. Cette manière de remplir la conſtruction analytique psr raport à l'adjectif *cujus*, eſt autoriſée, non ſeulement par la raiſon du beſoin, telle que je l'ai expoſée, mais par l'uſage même des meilleurs écrivains; je me contenterai de citer Cicéron (III. Verrin): *Ut optimâ conditione ſit IS, CUJA res ſit, CUJUM periculum*; que manque-t-il avec *is*, que le nom *homo* ſuffiſamment déſigné par le genre de *is* & par le ſens?

Cujas veut dire *ex quâ regione*, ou *gente oriundus*: donc l'antécédent analytique de *cujas*, c'eſt *ea regio*, ou *ea gens*. Voici un trait remarquable de Socrate, raporté par Cicéron (V. Tuſc.) *Socrates quidem quum rogaretur CUJATEM ſe eſſe diceret, Mundanum, inquit*; c'eſt à dire, *quum rogaretur* (de eâ regione) *CUJATEM ſe eſſe diceret*, ou bien *ex quâ regione oriundum ſe eſſe diceret*.

QUOTUS, c'eſt la même choſe que ſi l'on diſoit *in quo ordinis numero locatus*, & par conſéquent l'snalyſe aſſigne pour antécédent à cet adjectif, *is ordinis numerus*, dont l'idée eſt repriſe dsns *quotus*. *Hora QUOTA eſt* (Hor.); c'eſt la même choſe que ſi l'on diſoit analytiquement (Dic mihi eum ordinis numerum) *in quo ordinis numero locata eſt* (præſens) *hora*.

Je pourrois parcourir encore d'sutres *adjectifs conjonctifs*, & les snalyſer; mais ceux-ci ſuffiſent aux vûes de l'Encyclopédie, où il s'sgit plus tôt d'expoſer des principes généraux, que de s'apeſantir ſur des détails particuliers. Ceux qui ſont capables d'entrer dans le philoſophique de ls Grammaire, m'ont entendu; & ils trouveront, qusnd il leur plsira, les détails que je ſupprime. Au contraire, je n'en ai que trop dit pour ceux à qui les profondeurs de ls Métaphyſique font tourner la tête, & qui veulent qu'on aprenne les langues comme ils ont sppris le latin; ſemblsbles à Arlequin, qui devine que *collegium* veut dire *college*, ils ne veulent pas que, dans *quotâ hora*, on voye sutre choſe que *quelle heure eſt-il:* à la bonne heure; mais qu'ils s'aſsûrent, s'ils peuvent, qu'ils y voyent ce qu'ils y croient voir, ou qu'ils ſont en étst même de rendre raiſon do leur propre phraſe, *quelle heure eſt-il?*

Je n'irsi pourtsnt pss juſqu'à ſupprimer en leur faveur quelques obſervstions que je dois à un autre ſorte de mots *conjonctifs*, & que l'on trouve dans toutes les lsngues; ce ſont des adverbes.

Les uns ſont équivslents à une conjonction & à un adverbe, qui ne vient à la ſuite de ls conjonction que psrce qu'il en eſt l'antécédent naturel: tels ſont *qualiter*, *quàm*, *quandù*, *quoties*, *quum*, qui renferment dans leur ſignification & qui ſuppoſent avec eux les adverbes correſpondants, *taliter*, *tàm*, *tandù*, *toties*, *tum*. J'ai déja cité ailleurs cet exemple: *Ut QUOTIESCUMQUE gradum facies, TOTIUS tibi tuarum virtutum veniat in mentem*, Cic. Je n'y en ajoûterai aucun autre, pour ne pas être trop long.

D'autres sdverbes ſont *conjonctifs*, parce qu'ils ſont équivslents à une prépoſition complète, dons

le complément eſt un nom modifié par un *adjectif conjonctif*; ainſi, ils ſuppoſent pour antécédent ce même nom modifié par l'adjectif démonſtratif correſpondant : tels ſont les adverbes *cur* ou *quare*, *quamobrem*, *quando*, *quapropter*, *quomodo*, *quoniam*, & les adverbes de lieu, *ubi*, *unde*, *quà*, *quò*.

Cur, *quare*, *quamobrem*, *quapropter* & *quoniam*, ſont à peu près également équivalents à *ob quam rem*, qui ſont les éléments dont *quamobrem* eſt compoſé, ou bien à *propter quam cauſam*, *quâ de re*, *quâ de cauſâ*; d'où il faut conclure que l'antécédent, que l'analyſe leur aſſigne, doit être *ea res*, ou *ea cauſa*.

Quando veut dire *in quo tempore*, & ſuppoſe conſéquemment l'antécédent *id tempus*, exprimé ou ſouſentendu. *Quomodo* eſt évidemment la même choſe que *in* ou *ex quo modo*, & par conſéquent il doit être précédé de l'antécédent *is modus*.

Ubi veut dire *in quo locò*; *unde* ſignifie *ex quo loco*; *quâ*, c'eſt *per quem locum*; *quò* eſt équivalent à *in* ou *ad quem locum*; du moins dans les circonſtances où ces adverbes dénotent le lieu : ils ſuppoſent donc alors pour antécedent *is locus*. Quelquefois *ubi* veut dire *in quo tempore*; *unde* ſignifie ſouvent *ex quâ cauſâ*, ou *ex quâ origine*, ou *ex quo principio*; *quò* a par fois le ſens de *ad quem finem* : alors il eſt également aiſé de ſuppléer les antécédents.

Quidni, *quin* & *quominùs* ont encore à peu près le même ſens que *quare*, mais avec une négation de plus; ainſi, ils ſignifient *propter quam rem non*, & ce *non* doit tomber ſur verbe de la phraſe incidente.

Tous ces mots *conjonctifs*, & d'autres que je m'abſtiens de détailler, ſont aſſujétis aux règles qui ont été établies ſur *qui*, *quæ*, *quod*, en conſéquence de ſa vertu *conjonctive* : ils ne peuvent qu'apartenir à une propoſition incidente; leur antécédent doit faire partie de la principale; s'ils ſont employés dans des phraſes interrogatives, il faut les analyſer comme celles où entre *qui*, *quæ*, *quod*, je veux dire, en rappelant l'antécédent propre & l'impératif qui doit marquer l'interrogation.

Il y a de pures conjonctions qui ſuppoſent de même un terme antécédent : telle eſt, par exemple, *ut*, que je remarquerai entre toutes les autres, comme la plus importante; mais c'eſt aux circonſtances du diſcours à déterminer l'antécédent. Par exemple, l'adverbe *ſtatim* eſt antécédent de *ut* dans ce vers de Virgile :

Ut regem æquævum crudeli vulnere vidi
Exſpirantem animam.

C'eſt l'adverbe *ſic* dans cette phraſe de Plaute : *Ut vales?* comme s'il avoit dit, *Die mihi ſic ut vales?* C'eſt *ita* dans celle de Cicéron : *Invitus feci ut L. Flaminum de ſenatu ejicerem*, c'eſt à dire, *feci ita ut ejicerem*. C'eſt *adeò* dans cette autre de Plaute : *Salſa ſunt, tangere ut non velis*, c'eſt à dire, *Sunt ſalſa adeò et non velis tangere*. C'eſt *in hunc finem* dans ce mot de Cicéron : *Ut verè dicam*, c'eſt à dire (*in hunc finem*) *ut dicam verè*, à cette fin QUE je diſe avec vérité, pour dire la vérité. C'eſt ainſi qu'il faut ramener par l'analyſe un même mot à préſenter toujours la même ſignification, autant qu'il eſt poſſible; au lieu de ſuppoſer, comme on a coutume de faire, qu'il a tantôt un ſens & tantôt un autre, parce qu'on ne fait attention qu'aux tours particuliers qu'autoriſent les différens génies des langues, ſans penſer à les comparer à la règle commune, qui eſt le lien de la communication univerſelle, je veux dire, la conſtruction analytique.

Quoique l'on ſoit aſſez généralement perſuadé que notre langue n'eſt que peu ou point elliptique, on doit pourtant y appliquer les principes que je viens d'établir par raport au latin : nous avons, comme les latins, nos adverbes *conjonctifs*, tels que *comme*, *comment*, *combien*, *pourquoi*, *où* : notre conjonction *que* reſſemble aſſez, par l'univerſalité de ſes uſages à l'*ut* de la langue latine, & ſuppoſe, comme elle, tantôt un antécédent & tantôt un autre, ſelon les circonſtances. *QUE ne puis-je vous obliger!* c'eſt à dire (je ſuis fâché de ce) *QUE je ne puis vous obliger! QUE vous êtes léger* (c'eſt à dire (je ſuis ſurpris de ce que vous êtes léger autant) *QUE vous êtes léger*, &c.

Je m'arrête, & je finis par une obſervation. Il me ſemble qu'on n'a pas encore aſſez examiné & reconnu tous les uſages de l'Ellipſe dans les langues : elle mérite pourtant l'attention des grammairiens; c'eſt l'une des clefs les plus importantes de l'étude des langues, & la plus néceſſaire à la conſtruction analytique, qui eſt le ſeul moyen de réuſſir dans ſon étude. *Voyez* INVERSION, LANGUE, MÉTHODE. (*M. BEAUZÉE*).

(N.) RELEVÉ, SUBLIME. *Synonymes.*

On ne prend ici ces deux mots que dans le ſens où il s'appliquent au diſcours : alors il me ſemble que celui de *Relevé* a plus de raport à la ſcience & à la nature des choſes qu'on traite; & que *Sublime* en a davantage à l'eſprit & à la manière dont on traite les choſes.

L'ENTENDEMENT HUMAIN de Locke eſt un ouvrage très-*relevé*. On trouve du *ſublime* dans les narrations de La Fontaine.

Un diſcours *relevé* eſt quelquefois guindé, & fait ſentir la peine qu'il a couté à l'auteur : mais un diſcours *ſublime*, quoique travaillé avec beaucoup d'art, paroît toujours naturel.

Des mots recherchés, connus ſeulement des doctes, joints à des raiſonnements profonds & métaphyſiques, forment le ſtyle *relevé*. Des expreſſions également juſtes & brillantes, jointes à des penſées

Digitized by Google

vraies, finement & noblement tournées, ſonte ſtyle *ſublime*.

Tous les différents ouvrages de l'eſprit ne peuvent pas être *relevés*, mais ils peuvent tous être *ſublimes*; il eſt cependant plus rare d'en trouver de *ſublimes* que de *relevés*. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) REMARQUER, OBSERVER. *Synonymes.*

On *remarque* les choſes par attention, pour s'en reſſouvenir. On les *obſerve* par examen, pour en juger.

Le voyageur *remarque* ce qui le frape le plus. L'eſpion *obſerve* les démarches qu'il croit de conſéquence.

Le Général doit *remarquer* ceux qui ſe diſtinguent dans ſes troupes, & *obſerver* les mouvements de l'ennemi.

On peut *obſerver* pour *remarquer*: mais l'uſage ne permet pas de retourner la phraſe.

Ceux qui *obſervent* la conduite des autres pour en *remarquer* les fautes, le font ordinairement pour avoir le plaiſir de cenſurer, plus tôt que pour aprendre à rectifier leur propre conduite.

Lorſqu'on parle de ſoi, on s'*obſerve* & l'on ſe fait *remarquer*.

Les femmes ne s'*obſervent* plus tant qu'autrefois; leur indiſcrétion va de pair avec celle des hommes: elles aiment mieux ſe faire *remarquer* par leurs foibleſſes, que de n'être point fêtées par la renommée. (*L'abbé* GIRARD.)

RENDRE, REMETTRE, RESTITUER. *Synonymes.*

Nous *rendons* ce qu'on nous avoit prêté ou donné. Nous *remettons* ce que nous avions en gage ou en dépôt. Nous *reſtituons* ce que nous avions pris ou volé.

On doit *rendre* exactement, *remettre* fidèlement, & *reſtituer* entièrement.

On emprunte pour *rendre*: on ſe charge d'une choſe pour la *remettre*; mais on ne prend guère à deſſein de *reſtituer*.

L'uſage emploie & diſtingue encore ces mots dans les occaſions ſuivantes. Il ſe ſert du premier à l'égard des devoirs civils, des faveurs interrompues, & des préſents ou monuments de tendreſſe. On *rend* ſon amitié à qui en avoit été privé, les lettres à une maîtreſſe abandonnée.

Le ſecond ſe dit à l'égard de ce qui a été confié, & des honneurs, emplois, ou charges dont on eſt revêtu. On *remet* un enfant à ſes parents; le cordon de l'ordre, le bâton de commandement, les ſceaux, & les dignités au prince.

Le troiſième ſe place pour les choſes qui, ayant été ôtées ou retenues, ſe trouvent dues. On *reſtitue*, à un innocent accuſé, ſon état & ſon honneur; on *reſtitue* un mineur dans la poſſeſſion de ſes biens aliénés. (*L'abbé* GIRARD.)

RENONCER, RENIER, ABJURER. *Synon.*

On *renonce* à des maximes & à des uſages qu'on ne veut plus ſuivre, ou à des prétentions dont on ſe déſiſte. On *renie* le maître qu'on ſert, ou la religion qu'on avoit embraſſée. On *abjure* l'opinion dans laquelle on s'étoit engagé, ou dont on feſoit profeſſion publique.

Philipe V a *renoncé* à la couronne de France. S. Pierre a *renié* Jeſus-Chriſt. Henri IV a *abjuré* le calviniſme.

Abjurer ſe dit toujours en bonne part; c'eſt l'amour de la vérité & l'averſion du faux, ou du moins de ce que nous regardons comme tel, qui nous engage à faire *abjuration*. *Renier* s'emploie toujours en mauvaiſe part; un libertinage outré ou un intérêt criminel fait les renégats. *Renoncer* eſt d'uſage de l'une & l'autre façon, tantôt en bien, tantôt en mal: le choix du bon nous fait quelquefois *renoncer* à nos mauvaiſes habitudes, pour en prendre de meilleures; mais il arrive encore plus ſouvent que le caprice & le goût dépravé nous font *renoncer* à ce qui eſt bon, pour nous livrer à ce qui eſt mauvais.

L'hérétique *abjure* quand il rentre dans le ſein de l'Egliſe. Le chrétien *renie* quand il ſe fait mahométan. Le ſchiſmatique *renonce* à la communion univerſelle des Fidèles, pour s'attacher à une ſociété particulière.

Ce n'eſt que par formalité que les princes *renoncent* à leurs prétentions; ils ſont toujours prêts à les faire valoir, quand la force & l'occaſion leur en fourniſſent les moyens. Tel réſiſte aux perſécutions, qui n'eſt pas à l'épreuve des careſſes; ce qu'il défendoit avec fermeté dans l'opreſſion, il le *renie* enſuite avec lâcheté dans la faveur. Quoique l'intérêt ſoit très-ſouvent le véritable motif des *Abjurations*, je ne me défie pourtant pas toujours de leur ſincérité; parce que je ſais que l'intérêt agit ſur l'eſprit comme ſur le cœur. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) RENONCIATION, RENONCEMENT. *Synonymes.*

La déſapropriation eſt l'effet de l'un & de l'autre, & tous deux ſont des actes volontaires: voici en quoi ils different.

Renonciation eſt un terme d'affaires & de Juriſprudence; c'eſt l'abandon volontaire des droits que l'on avoit ou que l'on prétendoit ſur quelque choſe. *Renoncement* eſt un terme de ſpiritualité & de Morale chrétienne; c'eſt le détachement des choſes de ce monde & de l'amour propre.

La *Renonciation* eſt un acte extérieur, qui ne ſuppoſe pas toujours le détachement intérieur. Le *Renoncement* au contraire eſt une diſpoſition intérieure, qui n'exige pas l'abandon extérieur des choſes dont on ſe détache.

La profeſſion de la vie religieuſe exige dans l'intérieur un *Renoncement* entier de ſoi-même & de

Digitized by Google

toutes les choſes de ce monde, & emporte par le fait la *Renonciation* à tous les droits de propriété que l'on pouvoit avoir avant la prononciation des vœux. *Voyez* ABANDONNEMENT, ABDICATION, RENONCIATION, DEMISSION, DESISTEMENT, *Synon.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) RÉPÉTITION, ſ. f. Emploi réitéré des mêmes mots. Il faut diſtinguer dans l'Élocution deux ſortes de *Répétitions*; l'une ſimple, & l'autre figurée.

§. I. La *Répétition* ſimple eſt celle qui eſt amenée bien ou mal par les vûes de la Syntaxe; on peut donc, dans ce genre, faire des *Répétitions* néceſſaires ou des *Répétitions* vicieuſes.

I. La *Répétition* ſimple eſt néceſſaire, ou pour la correction, ou pour la netteté de l'Élocution.

j. Voici les principales circonſtances où la correction exige la *Répetition* ſimple.

1°. Lorſque, dans des membres ſemblables, le même verbe ou des verbes différents ſont mis à des temps différents avec relation à un même complément; il faut *répéter* le ſujet commun à tous ces verbes, ſi c'eſt un pronom, ou l'article démonſtratif conjonctif *qui*, ou l'un des noms généraux *on*, *rien*. Je *ſoutiens* & je *ſoutiendrai toujours* ..... L'on *a toujours penſé* & l'on *penſe encore avec raiſon* ..... Nous *avons dit* & nous *allons prouver*, *qu'il n'y a point de véritable bonheur ſans la vertu*. *Ceux* qui *ont écouté* & qui *obſervent la parole de Dieu*. Rien *n'a touché* & rien *ne touchera jamais ſon cœur impitoyable*.

2°. On répète les pronoms des deux premières perſonnes devant des verbes différents qui ont des compléments différents, quoique ces verbes ſoient au même temps. Vous *aimerez vos ennemis*, vous *bénirez ceux qui vous maudiſſent*, vous *ferez du bien à ceux qui vous perſecutent*, vous *prierez pour ceux qui vous calomnient*.

3°. C'eſt la même choſe du ſujet *qui* dans les mêmes circonſtances. *Ceux* qui *écoutent la parole de Dieu*, qui *en méditent les oracles ſacrés*, qui *ſouffrent avec joie les tribulations où ils ſont expoſés*.

4°. Dans les circonſtances mêmes où l'on ne répéteroit pas les ſujets pronoms, parce que les verbes ſeroient tous employés ou ſans négation ou avec négation; il faut les répéter, ſi l'un des verbes a une négation & que l'autre n'en ait point. *Il eſt défendu aux juifs de travailler le jour du ſabat*; ils *n'allument point de feu* & ne *portent point d'eau*, ils *ſont comme enchaînés dans leur repos*.

5°. Cette *Répétition* eſt encore néceſſaire dans les propoſitions liées périodiquement par tout autre moyen que les conjonctions copulatives. Elle *eſt vraiment eſtimable*, *puiſqu'*elle *eſt ſage* & *modeſte*. On ne *mérite point d'être eſtimé*, *quand on ne remplit pas ſes devoirs*.

6°. On répète les pronoms en régime. *Son viſage odieux* m'*affligе* & me *pourſuit*.

7°. On répète de même l'article conjonctif *que*, ſi les verbes dont il eſt complément ont des ſujets différents, ou le même ſujet déſigné par un pronom répété. *C'eſt un malheureux*, que *les remontrances les plus affectueuſes* n'*ont point touché*, que *les menaces n'ont point ébranlé*, que *rien* n'*a jamais pu arrêter*, & que *perſonne ne ramènera jamais à ſon devoir*. *C'eſt une matière*, que *j'ai étudiée* & *aprofondie*, que *j'éclaircis actuellement*, & que *je mettrai dans un nouveau jour*.

8°. Si pluſieurs noms ſont réunis pour former un même ſujet ou un même complément total; il faut, ou qu'ils ſoient tous ſans article, ou que le même article ſoit répété devant chacun d'eux. Sans article: *Prières*, *remontrances*, *commandements*, *tout eſt inutile*: *Le vent renverſa tours*, *cabanes*, *palais*, *égliſes*. Avec l'article répété: *Les prières*, *les remontrances*, *les commandements*, *tout eſt inutile*: *Le vent renverſa les tours*, *les cabanes*, *les palais*, *les égliſes*: *Ses goûts*, *ſes travaux*, *ſes plaiſirs*, *tout eſt réglé*: *Céſar tourna toutes ſes forces & toutes ſes penſées contre Ambiorix*.

9°. On répète auſſi avec chaque verbe l'article indicatif *le*, *la*, *les*, qui rappelle l'idée du complément: *Je veux les voir*, *les prier*, *les preſſer*, *les importuner*, *les fléchir*.

Corneille (*Le Cid*, I. iij) avoit dit, *Je le crains & ſouhaite*: & l'Académie, dans ſes *Sentiments ſur le* CID, s'explique ainſi: « L'uſage » veut que l'on répète l'article *le*; d'autant plus » que les deux verbes ſont de ſignification fort dif» férente, & qu'autrement, le mot de *ſouhaite*, » ſans l'article, fait attendre quelque choſe en» ſuite ».

10°. Il faut répéter le verbe, quand l'un des deux membres eſt poſitif, & l'autre négatif. *Il ne s'agit point de lui enſeigner les ſciences*: *mais il s'agit de lui donner du goût*, & *des méthodes pour les aprendre quand ce goût ſera mieux développé*. Ce ſeroit une incorrection, de ſupprimer *il s'agit* dans le ſecond membre; ce ſeroit ce que du Marſais appelle une diſconvenance. *Voyez* DISCONVENANCE.

11°. On répète le verbe, quand il a le ſens actif dans un membre & le ſens paſſif dans un autre: *Ils n'ont rien écrit qui ne méritât d'être écrit*; & l'abbé Fleury a été incorrect quand il a dit, *Ils n'ont rien écrit qui ne méritât de l'être*. Beaucoup d'écrivains tombent par inattention, peut-être même par imitation, dans cette eſpèce de faute; mais les exemples ne peuvent jamais preſcrire contre la raiſon.

12°. Si le verbe a, pour compléments, un pronom qui doit le précéder & un nom qui doit le ſuivre, il faut répéter le verbe avec chacun des compléments:

Digitized by Google

compléments : on ne doit point dire, *Nous vous déclarons & en même temps à toute la terre ;* mais on doit dire, *Nous vous déclarons, & nous déclarons en même temps à toute la terre.*

13°. Si, avec de pareils compléments dans une phraſe comparative, le mot qui énonce la comparaiſon n'eſt pas immédiatement avant le *que* deſtiné à lier les termes comparés ; il faut *répéter* le verbe dans chacun des deux membres. On diroit donc bien, ſans *répéter* le verbe, *Les vrais chrétiens aiment leur prochain autant qu'eux-mêmes ;* mais il faut dire, en *répétant* le verbe ; *Les vrais chrétiens aiment auſſi ſincèrement leur prochain qu'ils s'aiment eux-mêmes.*

14°. Lorſque, pour un même raiſonnement, on fait pluſieurs ſuppoſitions conſécutives qui doivent avoir le même verbe ; il faut, dans chaque ſuppoſition, le *répéter* avec tout ce qui de part & d'autre eſt commun à ce verbe. *Un prince qui aprenoit à jouer des inſtruments, ayant touché une corde pour une autre, trouva mauvais que ſon maître l'en reprît* : Si c'eſt comme *roi, lui dit le maître, vous avez raiſon ;* ſi c'eſt comme *muſicien, vous faites mal.*

15°. Il eſt néceſſaire de *répéter* les mots qui déterminent les ſens graduels des adjectifs ou des adverbes, comme *peu, trop, ſi, auſſi, très, plus, moins*, &c. *Pour oſer écrire ſur une matière* auſſi *fine* & auſſi *délicate que la langue, il faut avoir l'eſprit* très-*juſte* & très-*cultivé ; autrement, l'on ne peut avoir qu'un ſuccès* peu *brillant* & peu *ſolide*, & *le ſilence ſeroit un parti* plus *ſûr* & plus *honnête.*

16°. Si les mots *plus, moins, mieux*, modifiant des adjectifs ou des adverbes, doivent être précédés de l'article indicatif ou d'un article poſſeſſif ; il faut *répéter* l'article autant de fois que ces mots. *C'eſt la* plus *inexcuſable* & *la* plus *inſupportable de ſes fautes* : Mon plus *cher* & mon plus *fidèle ami.*

17°. Vaugelas étoit d'avis (*Rem.* 58) qu'on ne *répétât* pas les propoſitions devant les mots ſynonymes ou équipollents, & que l'on dît, par exemple, *Par les ruſes & les artifices de mes ennemis, pour le bien & l'honneur de ſon maître* : hors de là il vouloit que la prépoſition fût *répétée* devant chaque complément, & que l'on dît, Pour *le bien* & pour *le mal de ſon maître*, Par *les ruſes* & par *les armes de mes ennemis.* Mais l'Académie, dans ſon *Obſervation* ſur cette *Remarque*, déclare qu'on doit dire également, Pour *le bien* & pour *l'honneur de ſon maître ;* & que quelques académiciens n'ont pas même blâmé, Par *les ruſes* & par *les artifices de mes ennemis.*

Cette autorité doit décider ſans retour pour l'analogie, qui, en établiſſant des règles générales & ſans exception, tend à fixer l'uſage de notre langue & en favoriſe la propagation. Diſons donc hardiment, qu'il eſt plus correct de *répéter* les prépoſitions devant chaque complément ; & qu'il n'y a que des raiſons d'euphonie qui puiſſent, dans certains cas, en autoriſer la ſuppreſſion : car *impetratum eſt à conſuetudine ut peccare ſuavitatis causâ liceret.* Mais la meſure même du vers ne ſeroit pas toujours une juſtification ſuffiſante de cette ſuppreſſion ; & je crois répréhenſible ce vers de Th. Corneille (*Ariane*, III. j) ;

Il dépendoit de moi de parler ou me taire ;

il falloit en rigueur, de *parler ou* de *me taire.*

ij Il eſt d'autres *Répétitions* néceſſaires à la netteté de l'Élocution.

1°. Si un membre de phraſe devient ſi long, que le raport grammatical des mots qui le commencent à ceux qui ſuivent ne ſoit plus aſſez ſenſible ; il faut *répéter* les premiers mots de ce membre immédiatement avant ceux auxquels ils ſe raportent. Exemple (de Bouhours) : Sans ces homme *audacieux, qui s'abandonna le premier à la merci des flots, & qui ne craignit ni les tempêtes, ni les écueils, ni les monſtres de la mer ;* ſans cet homme, dis-je, *à qui Horace donne un cœur de bronze, on n'auroit pas la commodité*, &c. Autre exemple (de l'abbé Mallet) : Ces grecs, *que les romains ont affecté de nous repréſenter comme des hommes vains, légers, inconſtants, & tellement amis des bagatelles, qu'à ce portrait ont les prendroit volontiers pour des petits-maîtres ;* ces mêmes grecs *étoient dans le vrai des gens ſérieux & ſenſés, capables de chercher, de découvrir, d'aprofondir, & d'enviſager fixement une vérité.*

2°. Si pluſieurs propoſitions ſont ſubordonnées à un verbe principal au moyen d'un *que*, il faut *répéter* ce *que* à la tête de chacune de ces propoſitions. Exemple (de Fléchier) : *N'attendez pas Meſſieurs*, que *j'ouvre ici une ſcène tragique ;* que *je repréſente ce grand homme étendu ſur ſes propres trophées ;* que *je découvre ce corps pâle & ſanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frapé ;* que *je faſſe crier ſon ſang comme celui d'Abel ;* & que *j'expoſe à vos yeux l'image de la Religion & de la Patrie éplorée.*

On ne doit donc pas dire comme Th. Corneille (*Ariane*, IV. iij) ;

Soit qu'on ſe trompe ou réuſſiſſe au choix :

il devoit dire ; *ſoit* qu'*on ſe trompe ou* qu'*on réuſſiſſe au choix.*

3°. Quelquefois il ne ſuffit pas de *répéter* le *que* pour éviter l'obſcurité, parce qu'il y a d'autres compléments du verbe principal qui font perdre de vûe les raports précis de chaque membre : alors il faut, s'il eſt poſſible, changer l'ordre des compléments, & *répéter* à chaque membre le verbe principal ; à moins qu'on n'aime mieux ſe contenter d'en rappeler le ſens, en employant d'autres expreſſions qui en aprochent.

Louhours a écrit : *J'ai exprimé autrefois*, qu'*il faut que le prince ſuive les règles de la religion & de la prudence pour bien gouverner, par une bouſſole tournée vers l'étoile polaire* (Non rego ni regar) ; que *les principes de ſa conduite doivent être cachés, quoique ſes actions ſoient publiques, par une montre d'horloge* (Motibus arcanis) ; qu'*avant que d'entreprendre une guerre il doit bien conſidérer ce qu'il fait, par une licorne* (Non impetu cæco).

Cette période eſt pleine d'équivoques groſſières & ridicules, à cauſe de la mauvaiſe diſpoſition des parties ; & l'enſemble en eſt obſcur, parce que tous les membres ſont dans la dépendance du ſeul verbe *j'ai exprimé*, qui commence la phraſe. On auroit pu dire : *Afin de marquer, qu'il faut que le prince ſuive les règles de la religion & de la prudence pour bien gouverner, j'ai autrefois propoſé une bouſſole tournée vers l'étoile polaire* (Non rego ni regar) ; *dans l'intention de faire entendre, que les principes de ſa conduite doivent être cachés, quoique ſes actions ſoient publiques, j'ai repréſenté une montre d'horloge* (Motibus arcanis) ; *& pour montrer, qu'avant d'entreprendre une guerre il doit bien conſidérer ce qu'il fait, j'ai peint une licorne* (Non impetu cæco).

4°. Lorſqu'un terme d'une ſignification vague & générale a une relation incertaine, ſur laquelle il eſt aiſé de ſe méprendre, comme un pronom de la troiſième perſonne, un adjectif poſſeſſif de la même perſonne, un mot démonſtratif, &c ; afin de prévenir toute équivoque, il faut hardiment *répéter* le nom auquel ſe raporte le terme d'une relation douteuſe.

Hypéride a imité Démoſthène en tout ce qu'il a dit de beau. C'eſt une phraſe équivoque, à cauſe du ſens trop vague du pronom *il*, qui peut également ſe raporter à *Hypéride* & à *Démoſthène*. Il faut donc dire, ſelon le ſens qu'on envilage ; *Hypéride a imité* Démoſthène *en tout ce que* Démoſthène *a de beau*, ou Hypéride *a imité Démoſthène en tout ce qu'*Hyperide *a de beau* : cette *Répétition* de l'un ou de l'autre nom, quoique peu agréable, a du moins le mérite de ſauver l'équivoque. Mais il ſeroit encore mieux de tourner la phraſe de quelque autre manière, par exemple, dans le premier ſens : *Hypéride a imité tout ce que Démoſthène a de beau* ; & dans le ſecond ſens ; *En tout ce qu'Hypéride a de beau, il a imité Démoſthène.*

La vûe *de l'eſprit a plus d'étendue que* la vûe *du corps* : cela eſt plus net, que ſi Malebranche avoit dit *celle du corps* ; parce que *celle* pourroit ſe raporter à *étendue* auſſi bien qu'à *vûe*. Il eſt vrai que, quand il y auroit *celle du corps*, le ſens total feroit peut-être aſſez voir que *celle* ſe raporte à *vûe*, & non pas à *étendue* ; mais ce n'eſt pas au ſens à faire entendre les paroles, c'eſt aux paroles à faire entendre le ſens.

5°. Preſque toujours on doit, dans les derniers membres, ſupprimer les termes déja énoncés dans le premier, afin de donner à l'Elocution la brièveté & la rapidité qu'exige l'activité de l'eſprit : mais ſi cette ellipſe donnoit lieu à la moindre équivoque, il faut préférer la *Répétition*, parce que la perſpicuité eſt préférable à la brièveté.

Ainſi, Boſſuet auroit pu dire, *Le courage avoit plus beſoin d'être réprimé, que la lâcheté d'être excitée* : mais l'auditeur pouvoit croire que *d'être excitée* étoit le complément du nom *lâcheté*, comme quand on dit que *la lâcheté de mentir, la lâcheté de rougir de ſa religion* ; au lieu que *d'être excitée* eſt le complément *d'avoir beſoin*. L'orateur a donc eu raiſon de prévenir la raiſon par une *Répétition*, & de dire, *Le courage* avoit *plus* beſoin *d'être réprimé, que la lâcheté* n'avoit beſoin *d'être excitée*.

Si l'on diſoit ſimplement, *Je vous aime auſſi tendrement que mon frère* ; il y auroit équivoque : pour l'éviter, il faut uſer de *Répétition* & dire, ſelon la manière dont on l'entend, *Je vous* aime *auſſi tendrement que mon frère* vous aime, ou bien, *Je vous* aime *auſſi tendrement que* j'aime *mon frère*.

II. La *Répétition* ſimple eſt vicieuſe, dès qu'elle introduit dans l'Elocution de l'obſcurité, de la cacophonie, ou de l'inutilité ; ce qui ſe fait en pluſieurs manières.

1. La *Répétition*, dans la même phraſe, d'un mot général qu'on y prend en deux ſens differents, eſt une ſource d'obſcurité.

1°. *On* répété. *On peut à peu près tirer le même avantage d'un livre où* on *a gravé ce qui nous reſte des antiquités de cette ville* : les deux *on* ſe raportent à des ſujets différents, qu'on eſt toutefois tenté de prendre pour le même ; il faut dire, *où eſt gravé ce qui nous reſte*, &c.

2°. Pronom de la troiſième perſonne. *Ce n'eſt pas ſans raiſon qu'il eſt conſidéré comme le pere du Monaſtère, puiſque c'eſt par* ſa *vigilance & par* ſes *ſoins qu'*il *ſubſiſte.* S'agit-il de la *vigilance* & des *ſoins* de l'homme ou du Monaſtère ? eſt-ce l'homme ou le Monaſtère qui *ſubſiſte ?* L'incertitude ſera levée, ſi l'on dit, *Puiſque c'eſt par la vigilance & par les ſoins* de cet homme *que* le Monaſtère *ſubſiſte.*

3°. Propoſitions. *Les ennemis étoient* ſur *le point de fondre* ſur *eux.* Ces deux *ſur*, pris en des ſens differents, jettent de l'obſcurité dans la phraſe : dites, *Les ennemis étoient près de fondre ſur eux.*

Il fut obligé de ſe déclarer pour *l'un d'eux*, pour *ne les avoir pas tous deux* pour *ennemis.* On eſt étourdi par cette triple *Répétition* de *pour*, & l'on eſt tenté de les prendre tous trois dans le même ſens : il étoit aiſé de dire ſans cacophonie & ſans obſcurité, *Il fut obligé de ſe déclarer en faveur de l'un d'eux, afin de ne les avoir pas tous deux pour ennemis.*

Digitized by Google

Il n'eſt pas difficile de généraliſer cette remarque, & de l'étendre à toutes les prépoſitions. *Voyez* PRÉPOSITION.

4°. Conjonctions. *Ne conſidérons plus la mort* comme *des païens*, *mais* comme *des chrétiens*, *c'eſt à dire*, *avec l'eſpérance*, comme *S. Paul l'ordonne*. J'ai déjà remarqué ailleurs (*voyez* PRÉPOSITION) en quoi pèche cette triple *Répétition* de *comme*; c'eſt que le troiſième n'a pas le même ſens que les deux premiers, & qu'il faut le changer en diſant, *ainſi que S. Paul l'ordonne*.

ij. La *Répétition* d'un même mot avec le même ſens dans des phraſes ſubordonnées les unes aux autres, outre qu'elle peut occaſionner quelque obſcurité, jette au moins de la cacophonie dans l'Elocution.

1°. La même prépoſition *répétée*. *Cela eſt approuvé* par *des hommes conſidérables* par *leur mérite* : il vaut mieux dire : *Cela eſt approuvé par des hommes que leur mérite rend conſidérables*; ou bien, *Cela a l'approbation d'hommes conſidérables par leur mérite*; ou de toute autre manière qui fera diſparoître la cacophonie des deux *par* ſubordonnés.

La délicateſſe des *penſées* de *l'auteur* de *l'Eloge* de *Trajan* : on peut éviter cette cacophonie monotone en variant les tours; par exemple, *La délicateſſe qui caractériſe les penſées* de *l'auteur auquel nous devons l'Eloge de Trajan*.

2°. Conjonction *répétée*. Fléchier dit, en parlant d'un juge méchant & d'un juge ignorant : *L'un pèche avec connoiſſance*, *& il eſt plus inexcuſable*; mais *l'autre pèche ſans remords*, *& il eſt plus incorrigible* : mais *ils ſont également criminels à l'égard de ceux qu'ils condamnent*, *au par erreur ou par malice*. Ces deux *mais* ſont mal ſonnants; la ſimple ſuppreſſion du premier ſauvoit la cacophonie.

Si *l'on veut juger* ſi *l'on ſera du nombre des élus*, *on n'a qu'à voir*, &c. Ces deux *ſi*, dont l'un eſt ſubordonné à l'autre, font un mauvais effet; il falloit dire, *Pour juger ſi l'on ſera du nombre des élus*; ou bien, *Veut-on juger ſi l'on ſera du nombre des élus? on n'a qu'à voir*, &c.

Il eſt de grande importance que les rois & les magiſtrats ne donnent que de bons exemples : car l'imitation eſt le reſſort le plus puiſſant dont l'uſage ſe ſert pour établir la tyrannie; car *ceux qui ne ſe conduiſent pas par raiſon*, *ſe laiſſent conduire par l'imitation*. Il étoit aiſé d'éviter le concours mal ſonnant de ſes deux *car*, en mettant *parce que* au lieu du ſecond.

3°. Article conjonctif *répété*. *Les meſures* que *celui* que *je défends a priſes*. Cette *Repetition* ſeroit moins vicieuſe, ſi l'on avoit ſéparé davantage le *que*, en diſant, *Les meſures qu'a priſes celui* que *je défends*; d'autant que le matériel du premier eſt changé pour l'oreille de *que* en *qu'a* : mais le mieux étoit d'en ſupprimer un, & de dire, *Les meſures que ma partie a priſes*; ou bien, *les meſures priſes par celui que je défends*.

iij. Il y a des *Répétitions* purement matérielles, qu'on éviteroit en changeant le mot en un autre, ou même en ſupprimant des mots inutiles.

1°. *Répétitions* qui exigent un changement. *Après qu'elle eut vu la magnificence du roi*, *la ſageſſe de ſes diſcours*, *ſa pénétration dans les choſes les plus cachées*, *l'ordre de ſa maiſon*, *& le nombre de ſes officiers : elle étoit toute hors d'elle*, dit *l'Ecriture*, *& elle* dit *à ce prince : Je reconnois maintenant que tout ce qu'on m'a* dit *de vous eſt véritable*. Pour faire diſparoître les deux premiers *dit*, on pouvoit mettre au lieu du premier, *ſelon la remarque de l'Ecriture*; & au lieu du ſecond, *elle parla ainſi à ce prince*.

Dans ſa douleur il alla *au fond du vaiſſeau*, *où il ſe laiſſa* aller *à un ſommeil profond*. Pour ne pas employer deux fois *aller*, on pouvoit dire au premier, *il deſcendit*; ou au ſecond, *il tomba*.

Cette victoire de Juda, *qui* fut *honorée parmi les Juifs d'une fête ſolennelle*, fut *la dernière qu'il remporta*. Pour éviter le premier *fut*, il n'y avoit qu'à dire, *que les juifs honorèrent d'une fête ſolennelle*.

3° *Répétitions* qui exigent une ſuppreſſion. *Sait que la choſe dont on les loue ne ſoit pas véritable*, *au*, ſi elle eſt véritable, *qu'elle ne ſoit pas digne de louange*. Il y a de trop, *ſi elle eſt véritable*.

Il eſt donc viſible qu'étant nouvelles comme elles ſont, elles ſont *des preuves ſenſibles de la nouveauté des hommes*. Otez *comme elles ſont*, & vous délivrerez l'oreille de l'eſpèce d'écho qui amène le ſecond *elles ſont*, & qui ne ſert de rien au ſens.

On l'avoit *confiée à une tante qu'elle* avoit, *qui* avoit *un fort grand mérite*. Cette eſpèce de tautologie eſt d'autant plus choquante, qu'il étoit aiſé de dire plus brièvement, *On l'avoit confiée à une tante d'un fort grand mérite*.

La *Périſſologie*, la *Tautologie*, la *Battologie*, ſont auſſi des *Répétitions* vicieuſes. *Voyez* ces mots.

§. II. La *Répétition* figurée eſt une figure d'Élocution, que l'on affecte dans des vues particulières d'ornement ou d'énergie, & indépendamment des beſoins de la Syntaxe. Selon les différentes ſituations des mots répétés, on a diſtingué différentes eſpèces de *Répétitions*, qui ſont autant de figures particulières caractériſées par des noms propres.

Les unes ſont *parallèles*, parce que les mots *répétés* ſont placés ſemblablement dans des membres ſemblables; ce ſont l'*Anaphore*, la *Converſion*, & la *Complexion*.

Les autres ſont *antiparallèles*, parce que les mots *répétés* ſont, ou dans le même membre, ou

qui donne la *Réduplication* ; ou placés diverſement dans des membres ſemblables, ce qui produit l'*Anadiploſe*, la *Concaténation*, l'*Épanadiploſe*, & l'*Antimétabole*. *Voyez* tous ces mots. (*M. BEAUZÉE.*)

* RÉPONSE, RÉPLIQUE, RÉPARTIE. *Synonymes.*

(? La *Réponſe* ſe fait à une demande ou à une queſtion. La *Réplique* ſe fait à une *Réponſe* ou à une remontrance. La *Repartie* ſe fait à une raillerie ou a un diſcours offenſant.

Les Scolaſtiques enſeignent à propoſer de mauvaiſes difficultés & à y donner encore de plus mauvaiſes *Réponſes*. Il eſt plus grand d'écouter une ſage remontrance & d'en profiter, que d'y *répliquer*. On ne ſe défend jamais mieux contre les paroles piquantes, que par des *Reparties* fines & honnêtes.

Le mot de *Réponſe* a, dans ſa ſignification, plus d'étendue que les deux autres : on *répond* aux queſtions des perſonnes qui s'informent ; aux demandes de celles qui attendent des grâces ou des ſervices; aux interrogations des maîtres & des juges; aux arguments de ceux qui nous exercent dans les écoles ; aux lettres qu'on a reçues ; & aux difficultés qui ſont propoſées touchant la conduite, les affaires, & les ſentimens.

Le mot de *Réplique* a un ſens plus reſtreint, il ſuppoſe une diſpute commencée, à l'occaſion des diverſes opinions qu'on ſuit, ou des différents ſentimens dans leſquels on eſt, ou des partis & des intérêts oppoſés qu'on a embraſſés : on *réplique* à la *Réponſe* d'un auteur qu'on a critiqué, aux réprimandes de ceux dont on ne veut pas recevoir de correction, & aux plaidoyers ou aux écritures de l'avocat de la partie adverſe.

Le mot de *Repartie* à une énergie propre & particulière, pour faire naître l'idée d'une apoſtrophe perſonnelle contre, laquelle on ſe défend ; ſoit ſur le même ton, en apoſtrophant auſſi de ſon côté ; ſoit ſur un ton plus honnête, en émouſſant ſeulement les traits qu'on nous lance : on fait des *Reparties* aux gens qui veulent ſe divertir à nos dépens, à ceux qui cherchent à nous tourner en ridicule, & aux perſonnes qui n'ont dans la converſation aucun ménagement pour nous.

La *Réponſe* doit être claire & juſte ; il faut que ce ſoit le bon ſens & la raiſon qui la dictent. La *Réplique* doit être forte & convaincante ; il faut que la vérité y paroiſſe armée & fortifiée de toutes ſes preuves. La *Repartie* doit être vive & prompte ; il faut que le tel de l'eſprit y domine & la faſſe briller.

Il faut élever les enfants à faire toujours, autant qu'il ſe peut, des *Réponſes* préciſes & judicieuſes ; & leur faire ſentir qu'il y a plus d'honneur pour eux à écouter, qu'à faire des *Répliques* à ceux qui ont la bonté de les inſtruire : mais il n'eſt pas toujours à propos de blâmer leurs petites *Reparties*, quoiqu'un peu contraires à la docilité, de peur d'émouſſer leur eſprit par une gêne trop ſévere.) (*L'abbé* GIRARD.)

I. Une belle *Réponſe* eſt celle de la maréchale d'Ancre, qui fut brûlée en place de Grêve comme ſorcière. Le conſeiller Courtin, interrogeant cette femme infortunée, lui demanda de quel ſortilège elle s'étoit ſervie pour gouverner l'eſprit de Marie de Médicis : „ Je me ſuis ſervie, *répondit* la maréchale, du pouvoir qu'ont les âmes fortes ſur les „ eſprits foibles „.

On demandoit à Ariſtarque pourquoi il n'écrivoit point : „ Je ne peux pas écrire ce que je voudrois, „ *répondit*-il, & je ne veux pas écrire ce que je „ pourrois „.

Un ſatirique ſpirituel, interrogé ſur ce qu'il penſoit d'un tableau du cardinal de Richelieu, qui s'y étoit fait peindre tenant un globe à ſa main, avec ces mots latins, *Hoc ſtante cuncta moventur* (En ſubſiſtant il donne le mouvement à tout), *répondit* vivement, *Ergo cadente omnia quieſcent* (Lorſqu'il ne ſubſiſtera plus, tout ſera donc en repos.)

Je mets au rang des belles *Réponſes* de l'Antiquité celle de Marius à l'officier de Sextilius préteur d'Afrique. Cet officier, après lui avoir défendu de la part de ſon maître de mettre le pied dans ſon gouvernement, lui demanda ſa *Réponſe* : „ & „ alors Marius lui *reſpondit* avec un ſouſpir touchant, tiré du profond du cœur, *Tu diras à* „ *Sextilius, que tu as vue Caius-Marius banny* „ *de ſon pays, aſſis entre les ruines de la ville* „ *de Carthage* ; par laquelle *Reſponſe* il mettoit „ ſagement, au devant des yeux de ce Sextilius, „ l'exemple de la ruine de celle puiſſante cité & „ la mutation de ſa fortune, pour l'aduertir qu'il luy „ en pouuoit bien autant aduenir. „. (*Plut. trad. d'Amyot.*)

II. Une femme vint le matin ſe plaindre à Soliman II, que la nuit, pendant qu'elle dormoit, ſes janiſſaires avoient tout emporté de chez elle. Soliman ſourit & *répondit*, qu'elle avoit donc dormi bien profondément, ſi elle n'avoit rien entendu du bruit qu'on avoit dû faire en pillant ſa maiſon : „ Il eſt vrai, Seigneur, *répliqua* cette femme, „ que je dormois profondément, parce que je „ croyois que ta Hauteſſe veilloit pour moi „. Le ſultan admira cette *Réplique* & la récompenſa.

Dans le procès de François de Montmorenci, comte de Luze & de Boureville, M. du Chatelet fit pour ſa défenſe un Mémoire également éloquent & hardi. Le cardinal de Richelieu lui reprocha fortement d'avoir mis au jour ce Mémoire pour condamner la juſtice du prince : „ Pardonnez-moi, lui *répliqua*-t-il ; c'eſt pour juſtifier ſa clémence, s'il a la „ bonté d'en uſer envers un des plus honnêtes & „ des plus vaillants hommes de ſon royaume „.

III. Entre les *Reparties* où règne l'eſprit d'une

noble galanterie, on peut citer celle de M. de Buſſy. *Vous me regardez auſſi*, lui dit une belle femme : « Madame, lui *repartit*-il, on ſait ſi » bien qu'il faut vous regarder, que qui ne le » fait pas dans une compagnie y entend ſûrement » fineſſe ».

On peut mettre au nombre des belles *Reparties* celle de mylord Bedford à Jâques I I, roi d'Angleterre. Ce roi, preſſé par le prince d'Orange, aſſembla ſon Conſeil, & s'adreſſant au comte de Bedfort en particulier, *Mylord*, dit-il, *vous êtes un très-bon homme & qui avez un grand crédit ; vous pouvez préſentement m'être très-utile :* » Sire, *repartit* le comte, je ſuis vieux & peu en » état de ſervir votre Majeſté ; mais j'avois au- » trefois un fils, qui pourruit en effet vous rendre » de grands ſervices s'il étoit encore en vie ». Il parloit du lord Ruſſel, ſon fils, qui avoit été décapité ſous le dernier règne & ſacrifié à la vengeance du même roi qui lui demandoit ce bon office. Cette admirable *Repartie* frapa Jâques I I comme d'un coup de foudre ; il reſta muet ſans *répliquer* un ſeul mot.

S. Thomas d'Aquin entroit dans la chambre du pape Innocent IV, pendant que l'on y comptoit de l'argent, ſur quoi le pape lui dit ; » Vous » voyez que l'Egliſe n'eſt plus dans le ſiècle où » elle diſoit, *Je n'ai ni or ni argent :* le docteur » angélique *repartit*, » il eſt vrai, ſaint Père ; » mais elle ne dit plus au boiteux, *Lève-toi &* » *marche* ». (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

Voyez encore d'autres exemples de *Réponſes*, de *Répliques*, & de *Reparties*, dans les articles BEAU, JOLI, *Synon.* & FINESSE, DÉLICATESSE, *Synon.*

(N.) RÉPUTATION, CÉLÉBRITÉ, RENOMMÉE, CONSIDÉRATION. *Synonymes.*

Le déſir d'occuper une place dans l'opinion des hommes a donné naiſſance à la *Réputation*, à la *Célébrité*, & à la *Renommée ;* reſſorts puiſſants de la ſociété, qui partent du même principe, mais dont les moyens & les effets ne ſont pas totalement les mêmes.

Pluſieurs moyens ſervent également à la *Réputation* & à la *Renommée*, & ne different que par les degrés ; d'autres ſont excluſivement propres à l'un ou à l'autre.

Une *Réputation* honnête eſt à la portée du commun des hommes ; on l'obtient par les vertus ſociales & la pratique conſtante de ſes devoirs : cette eſpèce de *Réputation* n'eſt à la vérité ni étendue ni brillante, mais elle eſt ſouvent la plus utile pour le bonheur.

L'eſprit, les talents, le génie procurent la *Célébrité ;* c'eſt le premier pas vers la *Renommée*, qui n'en differe que par plus d'étendue : mais les avantages en ſont peut-être moins reels que ceux d'une bonne *Réputation.*

Deux ſortes d'hommes ſont faits pour la *Renommée.* Les premiers, qui ſe rendent illuſtres par eux-mêmes, y ont droit : les autres, qui ſont les princes, y ſont aſſujétis ; ils ne peuvent échaper à la *Renommée.* On remarque également, dans la multitude, celui qui eſt plus grand que les autres, & celui qui eſt placé ſur un lieu plus élevé : on diſtingue en même tems, ſi la ſupériorité de l'un & de l'autre vient de la perſonne ou du lieu où elle eſt placée. Tels ſont le raport & la différence qui ſe trouvent entre les grands hommes & les princes qui ne ſont que princes. Les qualités qui ſont uniquement propres à la *Renommée*, s'annoncent avec éclat : telles ſont les qualités des hommes d'Etat, deſtinés à faire la gloire, le bonheur ou le malheur des peuples, ſoit par les armes ſoit dans le gouvernement. Les grands talents, les dons du génie, procurent autant ou plus de *Renommée* que les qualités de l'homme d'Etat, & ordinairement tranſmettent un nom à une poſtérité plus reculée. Quelques-uns des talents qui font la *Renommée*, ſeroient inutiles & quelquefois dangereux dans la vie privée. Tel a été un héros, qui, s'il fût né dans l'obſcurité, n'eût été qu'un brigand, & au lieu d'un triomphe n'eût mérité qu'un ſupplice. Il y a eu dans tous les genres des grands hommes, qui, s'ils ne le fuſſent pas devenus faute de quelques circonſtances, n'auroient jamais pu être autre choſe & auroient paru incapables de tout.

La *Réputation* & la *Renommée* peuvent être fort différentes & ſubſiſter enſemble. Un homme d'État ne doit rien négliger pour ſa *Réputation ;* mais il ne doit compter que ſur la *Renommée*, qui peut ſeule le juſtifier contre ceux qui attaqueroient ſa *Réputation* : il en eſt comptable au monde, & non pas à des particuliers intéreſſés, aveugles, ou téméraires.

Ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe mériter à la fois une grande *Renommée* & une mauvaiſe *Réputation :* mais la *Renommée*, portant principalement ſur des faits connus, eſt ordinairement mieux fondée que la *Réputation*, dont les principes peuvent être équivoques. La *Renommée* eſt aſſez conſtante & uniforme ; la *Réputation* ne l'eſt preſque jamais. Ce qui peut conſoler les grands hommes ſur les injuſtices qu'on fait à leur *Réputation*, ne doit pas la leur faire ſacrifier légèrement à la *Renommée ;* parce qu'elles ſe prêtent réciproquement beaucoup d'éclat. Quand on fait le ſacrifice de la *Réputation* par une circonſtance forcée de ſon état ; c'eſt un malheur qui doit ſe faire ſentir, & qui exige tout le courage que peut inſpirer l'amour du bien public. Ce ſeroit aimer bien généreuſement l'humanité, que de la ſervir au mépris de la *Réputation* : ou ce ſeroit trop mépriſer les hommes, que de ne tenir aucun compte de leurs jugements ; & dans ce cas les ſervoit-on ? Quand le ſacrifice de la *Réputation* à la *Renommée* n'eſt pas forcé par le devoir, c'eſt une grande folie, parce qu'on

jouït réellement plus de ſa *Réputation* que de ſa *Renommée*. On ne jouït en effet de l'amitié, de l'eſtime, du reſpect, & de la *Conſidération*, que de la part de ceux dont on eſt entouré : il eſt donc plus avantageux que la *Réputation* ſoit honnête, que ſi elle n'étoit qu'étendue & brillante. La *Renommée* n'eſt, dans bien des occaſions, qu'un hommage rendu aux ſyllabes d'un nom.

Si on réduiſoit la *Célébrité* à ſa valeur réelle, on lui feroit perdre bien des ſectateurs. La *Réputation* la plus étendue eſt toujours très-bornée ; la *Renommée* même n'eſt jamais univerſelle. A prendre les hommes numériquement, combien y en a-t-il à qui le nom d'Alexandre n'eſt jamais parvenu ? ce nombre ſurpaſſe, ſans aucune proportion, ceux qui ſavent qu'il a été le conquérant de l'Aſie. Combien y avoit-il d'hommes qui ignoroient l'exiſtence de Kouli-kam, dans le temps qu'il changeoit une partie de la face de la terre ? On ſe flatte du moins que l'admiration des hommes inſtruits doit dédommager de l'ignorance des autres : mais le propre de la *Renommée* eſt de compter, de multiplier les voix, & non pas de les apprécier. Cependant pluſieurs ne plaignent ni travaux ni peines, uniquement pour être connus : ils veulent qu'on parle d'eux, qu'on en ſoit occupé ; ils aiment mieux être malheureux qu'ignorés : celui dont les malheurs attirent l'attention eſt à demi conſolé.

Quand le déſir de la *Célébrité* n'eſt qu'un ſentiment ; il peut être, ſuivant ſon objet, honnête pour celui qui l'éprouve & utile à la ſociété. Mais ſi c'eſt une manie ; elle eſt bientôt injuſte, artificieuſe, & aviliſſante par les manœuvres qu'elle emploie : l'orgueil fait faire autant de baſſeſſes que l'intérêt. Voilà ce qui produit tant de *Réputations* uſurpées & peu ſolides. Rien ne rendroit plus indifférent ſur la *Réputation*, que de voir comment elle s'établit ſouvent, ſe détruit, ſe varie ; & quels ſont les auteurs de ces révolutions. Il arrive ſouvent que le Public eſt étonné de certaines *Réputations* qu'il a faites : il en cherche la cauſe ; & ne pouvant la découvrir, parce qu'elle n'exiſte pas, il n'en conçoit que plus d'admiration & de reſpect pour le fantôme qu'il a créé. Ces *Réputations* reſſemblent aux fortunes qui, ſans fonds réels, portent ſur le crédit & n'en ſont que plus brillantes. Comme le Public fait des *Réputations* par caprice ; des particuliers en uſurpent par manège, ou par une ſorte d'impudence, qu'on ne doit pas même honorer du nom d'amour propre. On entreprend de deſſein formé de faire une *Réputation*, & l'on en vient à bout : quelque brillante que ſoit une telle *Réputation*, il n'y a quelquefois que celui qui en eſt le ſujet qui en ſoit la dupe ; ceux qui l'ont créée ſavent à quoi s'en tenir, quoiqu'il y en ait auſſi qui finiſſent par reſpecter leur propre ouvrage : d'autres, frapés du contraſte de la perſonne & de la *Réputation*, ne trouvant rien qui juſtifie l'opinion publique, n'ôſent manifeſter leur ſentiment propre ; ils aquieſcent au préjugé par timidité, complaiſance, ou intérêt ; de ſorte qu'il n'eſt pas rare d'entendre quantité de gens répéter le même propos, qu'ils déſavouent tous intérieurement. Les *Réputations* uſurpées qui produiſent le plus d'illuſion ont toujours un côté ridicule, qui devroit empêcher d'en être fort flatté ; cependant on voit quelquefois employer les mêmes manœuvres par ceux qui auroient aſſez de mérite pour s'en paſſer : quand le mérite ſert de baſe à la *Réputation*, c'eſt une grande maladreſſe que d'y joindre l'artifice ; parce qu'il nuit plus à la *Réputation* méritée, qu'il ne ſert à celle qu'on ambitionne. Une ſorte d'indifférence ſur ſon propre mérite eſt le plus ſûr appui de la *Réputation* ; on ne doit pas affecter d'ouvrir les yeux de ceux que la lumière éblouït : la modeſtie eſt le ſeul éclat qu'il ſoit permis d'ajouter à la gloire. Si les *Réputations* ſe forment & ſe détruiſent avec facilité, il n'eſt pas étonnant qu'elles varient & ſoient ſouvent contradictoires dans la même perſonne. Tel a une *Réputation* dans un lieu, qui dans un autre en a une autre différente ; il a celle qu'il mérite le moins, & on lui refuſe celle à laquelle il a le plus de droit : on en voit des exemples dans tous les ordres. Ces faux jugements ne partent pas toujours de la malignité ; les hommes font beaucoup d'injuſtices ſans méchanceté, par légèreté, précipitation, ſottiſe, témérité, imprudence. Les déciſions haſardées avec le plus de confiance font le plus d'impreſſion. Eh ! qui ſont ceux qui oſſent du droit de prononcer ? des gens qui, à force de braver le mépris, viennent à bout de ſe faire reſpecter & de donner le ton ; qui n'ont que des opinions, & jamais de ſentiments ; qui en changent, les quittent, & les reprennent, ſans le ſavoir ni s'en douter ; ou qui ſont opiniâtres ſans être conſtans. Voilà cependant les juges des *Réputations* : voilà ceux dont on mépriſe le ſentiment, & dont on recherche le ſuffrage ; ceux qui procurent la *Conſidération*, ſans en avoir eux-mêmes aucune.

La *Conſidération* eſt différente de la *Célébrité* ; la *Renommée* même ne la donne pas toujours, & l'on peut en avoir ſans impoſer par un grand éclat. La *Conſidération* eſt un ſentiment d'eſtime mêlé d'une ſorte de reſpect perſonnel qu'un homme inſpire en ſa faveur. On peut en jouir également parmi ſes inférieurs, ſes égaux, & ſes ſupérieurs en naiſſance : on peut, dans un rang élevé ou avec une naiſſance illuſtre, avec un eſprit ſupérieur ou des talents diſtingués ; on peut, même avec de la vertu, ſi elle eſt ſeule & dénuée de tous les autres avantages, être ſans *Conſidération* : on peut en avoir avec un eſprit borné, ou malgré l'obſcurité de la naiſſance ou de l'état. La *Conſidération* ne ſuit pas néceſſairement le grand homme : l'homme de mérite y a toujours droit ; & l'homme de mérite eſt celui qui, ayant toutes les qualités & tous les avantages de ſon état, ne les ternit par aucun endroit. Pour donner enfin une idée plus préciſe de

la *Conſidération* : on l'obtient par la réunion du mérite, de la décence, du reſpect pour ſoi même ; par le pouvoir connu d'obliger & de nuire ; & par l'uſage éclairé qu'on fait du premier, en s'abſtenant de l'autre.

On doit conclure de l'analyſe que nous venons de faire, & de la diſcuſſion dans laquelle nous ſommes entrés ; que la *Renommée* eſt le prix des talents ſupérieurs, ſoutenus de grands efforts, dont l'effet s'étend ſur les hommes en général ou du moins ſur une nation ; que la *Réputation* a moins d'étendue que la *Renommée*, & quelquefois d'autres principes ; que la *Réputation* uſurpée n'eſt jamais sûre ; que la plus honnête eſt toujours la plus utile ; & que chacun peut aſpirer à la *Conſidération* de ſon état. *Voyez* CONSIDÉRATION, RÉPUTATION, *Synon.* & FAMEUX, ILLUSTRE, CÉLÈBRE, RENOMMÉ, *Synon.* (*DUCLOS.*)

(N.) RETENTISSANT, E, adj. *Dans le ſens actif.* Qui répercute le ſon avec force. *Dans le ſens paſſif*, Qui eſt rendu éclatant par la répercuſſion. C'eſt donc un adjectif moyen. *Voyez* MOYEN.

Les voix élémentaires ſont ou labiales (*voyez* LABIAL), ou *retentiſſantes*. Celles-ci exigent une ſimple ouverture plus ou moins grande de la bouche, dans la cavité de laquelle elles ſe font entendre ; & elles y *retentiſſent* en effet, puiſque l'air ſonore y eſt effectivement répercuté par la voute du palais : A, È, É, I : ſont les quatre voix *retentiſſantes*. *Voyez* les articles de ces lettres, & le mot VOIX. (*M. BEAUZEE.*)

(N.) RÉTICENCE, ſ. f. Figure de penſée par fiction, qui conſiſte à interrompre ſubitement une phraſe commencée, comme ſi l'on étoit violemment entraîné par une paſſion qui ſe réveille tout à coup, ou arrêté par une réflexion qui empêche de continuer : dans l'une & dans l'autre ſuppoſition, le peu qu'on a dit, avec le ſecours des circonſtances, doit ſuffire pour faire deviner ce que l'on ne dit pas ; & c'eſt ſouvent un moyen d'en faire imaginer beaucoup plus qu'on ne le ſeroit permis d'en dire. » Cette figure, dit M. l'abbé de Beſplas, dans ſon *Eſſai ſur l'Éloquence de la Chaire*, en parlant des *Images ou figures*, « Cette figure fait tourner à la gloire de l'orateur » toutes les penſées qu'il n'exprime pas, & qui » naiſſent en foule dans l'eſprit de ceux qui l'é- » coutent : mais auſſi ne faut-il employer ce » moyen, que dans le moment où l'art parvenu à » ſon plus haut point, où les ſentiments pouſſés » à leur dernier terme, ne laiſſent pour toute reſ- » ſource que le ſilence & tout ce qu'il peut » inſpirer ".

En voici un exemple, où la *Réticence* eſt cauſée par un effroi ſubit :

Le canon, ſi fatal aux plus braves guerriers,
N'a jamais des héros reſpecté les lauriers !
Et ceux dont votre front ſe fait une couronne,
N'en garantiſſent pas votre illuſtre perſonne :
Il ne faut qu'un malheur... Dieu ! je n'oſe y penſer ;
Je ſens à ce diſcours tout mon ſang ſe glacer.

Quelquefois la modération ſuſpend l'impétuoſité de la colère : c'eſt ainſi que Neptune (I. *Æneid.* 132 --- 136), gourmandant avec vigueur, les vents qui s'étoient déchaînés contre la flotte d'Énée, s'arrête tout à coup par modération & afin d'apaiſer la tempête :

Tantane vos generis tenuit fiducia veſtri ?
Jam cœlum terramque meo ſine numine, Venti,
Miſcere & tantas audetis tollere moles ?
Quos ego... Sed motos præſtat componere fluctus ;
Poſt mihi non ſimili pœnâ commiſſa luetis.

C'eſt de même par modération, mais par une modération feinte, qu'Athalie, furieuſe contre Joad, emploie la *Réticence* (*Act.* V. *ſc.* v) :

En l'appui de ſon Dieu tu t'étois repoſé :
De ton eſpoir frivole es-tu déſabuſé ?
Il laiſſe en mon pouvoir & ſon temple & ta vie.
Je devrois, ſur l'autel où ta main ſacrifie,
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter ;
Ce que tu m'as promis, ſonge à l'exécuter.

Quelquefois la *Réticence* eſt amenée par un motif de bienveillance, d'eſtime, de reſpect &c. Fléchier (*Panégyr. de S. Thomas de Cantorbery*, Part. II) parle des courtiſans lâches & mercénaires, qui, pour flatter le roi d'Angleterre, eurent la baſſeſſe de devenir les meurtriers du S. archevêque : *Ils partent de la Cour*, dit-il, *ils paſſent la mer, ils arrivent, ils entrent dans l'égliſe où le ſaint célébroit l'office ; & s'avançant vers lui, la fureur dans le cœur, le feu dans les yeux, le fer à la main, ſans reſpect des autels, ni du ſanctuaire de Jéſus-Chriſt, ni de ſes miniſtres.... Vous entendez preſque le reſte, Meſſieurs ; & je voudrois pouvoir me diſpenſer de vous repréſenter un ſi pitoyable ſpectacle.*

Dans la *Phèdre* de Racine (*Act.* V. *ſc.* iij), Aricie, qui voudroit faire connoître à Thésée l'innocence d'Hippolyte, n'oſe pourtant lui dévoiler l'amour inceſtueux de Phèdre ; mais par une *Réticence* réfléchie, elle le mène du moins à ſoupçonner que ce prince eſt victime de la calomnie :

Prenez garde, Seigneur ; vos invincibles mains
Ont de monſtres ſans nombre affranchi les humains :
Mais tout n'eſt pas detruit, & vous en laiſſez vivre
Un... Votre fils, Seigneur, me défend de pourſuivre :
Inſtruite du reſpect qu'il veut vous conſerver,
Je l'affligerois trop ſi j'oſois achever.

Tu iſta nunc audes dicere, qui nuper Tu oſes maintenant tenir ces diſcours, toi qui dans

alienæ domui ... Non auſim dicere ; ne , quum te digna dixero, me indignum quidpiam dixiſſe videar (IV , Ad Heren. xxx , 41 ,)

nièrement au ſujet de la maiſon d'un autre .... Je n'oſe achever , de peur qu'après avoir dit une choſe digne de toi ; je ne paroiſſe en avoir dit une indigne de moi.

C'eſt un exemple que cite l'auteur, pour faire comprendre en quoi conſiſte la *Réticence*, qu'il nomme *Préciſion*, à raiſon ſans doute de ce que la période eſt *coupée* tout à coup *avant* d'être achevée. Quelques rhéteurs la déſignent, avec les grecs, par le nom d'*Apoſiopèſe*. Je crois le nom de *Réticence* plus au goût de notre langue, & d'ailleurs plus univerſellement adopté.

Quelques-uns la confondent avec l'*Interruption*, d'autres, avec la *Prétérition* ou *Prétermiſſion* : c'eſt confondre des idées véritablement différentes, quoiqu'analogues entre elles. *Voyez* INTERRUPTION & PRETÉRITION. (*M. BEAUZEE.*)

* RETRANCHEMENT, ſ. m. *Grammaire françoiſe.* Il y a des *Retranchements* vicieux & des *Retranchemens* élégants. La matière qu'on traite demande quelquefois un ſtyle vif & concis, mais il ne faut pas pour cela ſupprimer ce qui eſt abſolument néceſſaire. Exemple : *Ce déſir ardent avec lequel les hommes cherchent un objet QU'ILS PUISSENT AIMER ET EN ÊTRE AIMES* ; il falloit dire, *qu'ils puiſſent aimer & DONT ILS PUISSENT ETRE AIMÉS : Je ne puis aſſûrer quand je partirai d'ici, ſi dans un mois, dans deux, ou dans trois* ; il falloit dire, *ſi CE SERA dans un mois.*

Mais s'il y a des *Retranchements* vicieux, il y en a d'autres qui ſont fort élégants, & qui contribuent beaucoup à la force & à la beauté du diſcours. En voici quelques exemples : *Citoyens, étrangers, ennemis, peuples, rois, empereurs, le plaignent & le révèrent* ; cet endroit deviendroit foible ſi l'on diſoit, *LES citoyens, LES étrangers, LES ennemis, LES peuples, LES rois, LES empereurs, le plaignent & le révèrent.*

Voici un exemple tiré du Diſcours de Racine pour ſa réception à l'Académie françoiſe. « Vous ,, ſavez, Meſſieurs, en quel état ſe trouvoit la ,, Scène françoiſe lorſque M. Corneille commença ,, à travailler; quel déſordre! quelle irrégularité! ,, nul goût, nulle connoiſſance des beautés du ,, Théâtre, les auteurs auſſi ignorants que les ſpec- ,, tateurs, la plupart des ſujets extravagants & ,, dénués de vraiſemblance, la diction encore plus ,, vicieuſe que l'action; en un mot, toutes les ,, règles de l'art, celles de l'honnêteté & de la ,, bienſéance, partout violées ,,. L'auteur a *retranché* de cette période pluſieurs mots qu'un autre auteur moins éloquent n'auroit pas manqué d'y mettre.

,, Sa latinité, dit Saint-Evremont en parlant de ,, Sénèque, n'a rien de celle du temps d'Auguſte ; ,, rien de facile, rien de naturel ; toutes pointes, ,, toutes imaginations, qui ſentent plus la chaleur ,, d'Afrique ou d'Eſpagne que la lumière de Grèce ,, ou d'Italie ,,. Ce ſeroit gâter cet exemple que de dire, *N'A rien de facile, N'A rien de naturel ; CE SONT toutes pointes, CE SONT toutes imaginations*, &c.

Il eſt ſouvent à propos de *retrancher* les *&* ; en voici un exemple de Maſcaron, dans ſon Oraiſon funèbre de Turenne. " Comme on voit la foudre, ,, conçue preſqu'en un moment dans le ſein de la ,, nue, briller, éclater, fraper, abattre ; ces pre- ,, miers feux d'une ardeur militaire ſont à peine ,, allumés dans le cœur du roi, qu'ils brillent, ,, éclatent, frapent partout : les murailles de ,, Charleroi, Douai, Tournai, Ath, Lille, Aloſt, ,, Oudenarde, tombent à ſes pieds ,,.

Lorſque le ſujet qu'on traite demande du feu & du mouvement, les périodes coupées ont bonne grâce ; & pour donner de la force & du brillant au diſcours, il eſt élégant de *retrancher* des mots & des liaiſons inutiles. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(P Andri de Bolsregard, dans ſes *Réflexions ou Remarques critiques ſur l'uſage préſent de la langue françoiſe*, auroit fourni un article plus conſidérable ſur les *Retranchements* dont il s'agit ici, ſi le rédacteur n'avoit jugé à propos d'abréger ce qu'en a écrit cet ancien grammairien, dont il a même ſupprimé le nom, peut-être par la raiſon même que ce n'étoit plus ſon véritable ouvrage.

Pour indiquer au lecteur d'autres obſervations ſur cette matière, & des principes qui puiſſent le fixer à cet égard, je le renverrai aux *articles* ADJONCTION, ASYNDÉTON, DISJONCTION, ELLIPSE, ELLIPTIQUE, INTERROGATIF, OPTATIF, *&c* : & j'ajoûterai ici la remarque de l'abbé d'Olivet ſur ce vers de Racine (*Andromaq.*, IV, 5, 91), où il ſe trouve un *Retranchement* de la plus grande hardieſſe ;

Je t'aimois inconſtant ; qu'aurois-je fait, fidèle ?

" Voilà, de toutes les Ellipſes que Racine s'eſt ,, permiſes, la plus forte & la moins autoriſée par ,, l'uſage. Mais avant que d'ôſer la condanner, il ,, y a deux réflexions à faire.

,, 1°. Ce qui rend l'Ellipſe, non ſeulement ,, excuſable, mais digne même de louange, c'eſt ,, lorſqu'il s'agit, comme ici, de s'exprimer vive- ,, ment & de renfermer beaucoup de ſens en peu ,, de paroles; ſurtout lorſqu'une violente paſſion ,, agite la perſonne qui parle. Hermione, dans ſon ,, tranſport, voudroit pouvoir dire plus de choſes ,, qu'elle n'articule de ſyllabes.

,, Il y a de certaines fautes, que le meilleur ,, écrivain peut faire par négligence ou même ſans ,, s'en apercevoir ; au lieu qu'une Ellipſe qui eſt ,, ſi peu dans les règles ordinaires, quand un grand

» maître

» maître l'emploie, c'eſt de propos délibéré & » après y avoir bien penſé.

» Je conclus de là que de pareilles hardieſſes » ne tirent point à conſéquence pour des écrivains » du commun; mais d'un autre côté auſſi j'avoue » qu'un Critique, s'il condanne abſolument ce » qu'un grand maître a écrit avec mûre réflexion, » ſe ſent plus de courage que je n'en ai ».

Il faudroit en effet du courage, ou quelque choſe même de pis, pour condanner une Ellipſe à laquelle on ne peut pas reprocher l'obſcurité, qui ſeule la rendroit condannable: ce n'eſt pas à celle-là qu'on peut appliquer le *Brevis eſſe laboro, obſcurus fio*; & chacun entend très-bien que c'eſt la même choſe pour le ſens, que ſi Hermione avoit dit ſans aucun *Retranchement*, *Je t'aimois*, quoique tu fuſſes *inconſtant*, *qu'aurois-je fait*, ſi tu avois été *fidèle*? (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) REVENIR, RETOURNER. *Synonymes.*

On *revient* au lieu d'où l'on étoit parti. On *retourne* au lieu où l'on étoit allé.

On *revient* dans ſa patrie. On *retourne* dans ſon exil.

On dit auſſi, *Revenir* à la vertu, *Retourner* au crime (*L'abbé GIRARD.*)

(N.) REVERSION, ſ. f. *Voyez* ANTIMÉTABOLE.

RÉVOLUTION, ſ. f. *Belles-Lettres. Poéſie.* Dans le Poème épique ou dramatique, lorſque la fable eſt implexe, il arrive, ſur la fin de l'action, un évènement qui change la face des choſes, & qui fait paſſer le perſonnage intéreſſant du malheur à la proſpérité, ou de la proſpérité au malheur; c'eſt ce qu'on appelle *Révolution*.

L'évènement s'annonce quelquefois comme le terme du malheur, & il en devient le comble; quelquefois il ſemble en être le comble, & il en devient le terme. Dans *Inès*, au moment qu'Alphonſe ſe laiſſe fléchir & que Pèdre ſe croit le plus heureux des hommes, Inès ſe trouve empoiſonnée. Dans *Alzire*, la mort de Guſman, qui ſemble mener Alzire & Zamore au ſupplice, les unit & les rend heureux: c'eſt comme un coup de vent, qui annonçoit le naufrage, & qui conduit au port.

Le dénoûment le plus parfait eſt celui où l'action ſe décide par une *Révolution* ſoudaine, qui porte le perſonnage intéreſſant d'une extrémité de fortune à l'autre: tel eſt celui de Rodogune.

Que la *Révolution* déciſive ſoit heureuſe ou malheureuſe, elle ne doit jamais être prévue par l'acteur intéreſſé; & lors même qu'il touche à ſa perte, ſa ſituation n'eſt jamais ſi touchante que lorſqu'il a le bandeau ſur les yeux.

Mais faut-il que la *Révolution* ſoit inattendue pour le ſpectateur? Non pas, ſi elle eſt funeſte; car en la prévoyant, on frémit d'avance, & la terreur mène à la pitié. On voit dès l'expoſition d'*Œdipe*, que ce malheureux prince va ſe convaincre d'inceſte & de parricide, éclairer l'abîme où il eſt tombé, & finir par être en horreur à la nature & à lui-même; & à chaque nouvelle clarté qui lui vient, la terreur & la pitié redoublent. Il n'eſt donc pas toujours vrai, comme le croyoit Ariſtote, que la terreur & la pitié naiſſent de la ſurpriſe que nous cauſe l'évènement.

C'eſt lorſque le dénoûment eſt heureux, qu'il ne doit être pour les ſpectateurs que dans l'ordre des poſſibles, & des poſſibles éloignés, dont les moyens ſont inconnus; car le perſonnage en péril ceſſe d'être à plaindre, dès qu'on prévoit ſa délivrance. Mais ne la prévoit-on pas, dites-vous, quand on a lu la tragédie, ou qu'on l'a vu jouer une fois? le ſoin qu'aura le poète de cacher un dénoûment heureux ſera donc alors inutile. Non, ſi ſon intrigue eſt bien tiſſue. Quelque prévenu qu'on ſoit de la manière dont tout va ſe réſoudre, la marche de l'action en écarte la réminiſcence; l'impreſſion de ce que l'on voit empêche de réfléchir à ce que l'on ſait; & c'eſt par ce preſtige que les ſpectateurs qui ſe laiſſent toucher, pleurent vingt fois au même ſpectacle: plaiſir que ne goûtent jamais les vains raiſonneurs & les froids Critiques.

Ceux-ci portent à nos ſpectacles deux principes oppoſés; le ſentiment qui veut être ému, & l'eſprit qui ne veut pas qu'on le trompe. La prétention à juger de tout fait qu'on ne jouït de rien: on veut en même temps prévoir les ſituations & en être ſurpris, combiner avec l'auteur & s'attendrir avec le peuple, être dans l'illuſion & n'y être pas. Les nouveautés ſurtout ont ce déſavantage, qu'on y va moins en ſpectateur qu'en Critique: là chacun des connoiſſeurs eſt comme double; & ſon cœur a dans ſon eſprit un incommode & fâcheux voiſin. Ainſi, le poète, qui ne devroit avoir que l'imagination à ſéduire, a de plus la réflexion à combattre & à repouſſer. C'eſt un malheur pour le Public lui-même; mais de ſon côté il eſt ſans remède: ce n'eſt que du côté du poète qu'il eſt poſſible d'y remédier; & en voici les moyens.

Le premier & le plus facile, eſt de rendre, par un dénoûment funeſte, le pathétique de l'évènement indépendant de la ſurpriſe: le ſecond, de faire naître le dénoûment, s'il eſt heureux, du fond des caractères paſſionnés & par là ſuſceptibles des mouvements contraires.

Dans le premier cas, ce qui doit arriver étant en évidence, & l'intérêt n'ayant plus l'inquiétude pour aliment, le poète n'a plus à craindre la prévoyance du ſpectateur. Mais comme le pathétique dépend abſolument de l'impreſſion réfléchie, qui, de l'âme de l'acteur intéreſſant, ſe communique à la nôtre; ſi l'impreſſion n'étoit pas violente, le contre-coup ſeroit foible & leger. Pourquoi la

mort de Zopire, celle de Sémiramis, celle de Zaïre, celle d'Inès, eſt-elle pour nous ſi douloureuſe? parce qu'elle eſt douloureuſe à l'excès pour les acteurs dont nous prenons la place. Pourquoi le denoûment de *Britannicus* eſt-il ſi froid, tout funeſte qu'il eſt? parce qu'il n'excite, ni dans l'âme de Néron, ni dans celle de Burrhus, ni dans celle d'Agrippine, une aſſez forte émotion. Junie demande vengeance au peuple, & ſe retire parmi les veſtales: ſa douleur n'a rien de touchant. Mais Sémiramis égorgée tend les bras à ſon meurtrier, & ſon meurtrier eſt ſon fils; Mais Zopire ſe traîne vers ſes enfants qui viennent de l'aſſaſſiner, & leur aprend qu'ils ont plongé le poignard dans le ſein de leur père; mais Oroſmane, en retirant ſa main ſanglante du ſein de Zaïre, aprend qu'elle étoit innocente, & qu'elle n'a jamais aimé que lui, mais Inès, entourée de ſes enfants, ſent les atteintes du poiſon mortel, & Pédre, au moment qu'il ſe croit le plus heureux des époux & des pères, trouve ſa femme, qu'il adore, empoiſonnée & rendant les derniers ſoupirs: voilà de ces évènements qui, pour déchirer l'ame des ſpectateurs, n'ont pas beſoin de la ſurpriſe, & qui ſont même d'autant plus pathétiques, qu'ils ſont annoncés & prévus. Auſſi les anciens, lorſqu'ils préparoient une cataſtrophe funeſte, ne prenoient-ils aucun ſoin de la cacher au ſpectateur; & c'eſt pour ce genre de Tragédie, un avantage que je n'ai pas voulu diſſimuler.

Si au contraire le poëte médite un dénoûment heureux, il faut abſolument qu'il le cache; & le plus sûr moyen eſt de le faire naître du tumulte & du choc des paſſions: leurs mouvements orageux & divers trompent à chaque inſtant la prévoyance du ſpectateur, & le laiſſent juſqu'à la fin dans le doute & dans l'inquiétude: le ſort des perſonnages intéreſſants eſt alors comme un vaiſſeau battu par la tempête. Sera-t-il naufrage ou gagnera-t-il le port? C'eſt cette incertitude qui nous attache & nous agite juſqu'au dénoûment.

« Par les mœurs, dit Ariſtote, on prévoit les *Révolutions* ». Oui, par les mœurs habituelles d'une âme qui ſe poſſéde & ſe maîtriſe; & voilà celles qu'on doit éviter, ſi l'on veut cacher un dénoûment qui naiſſe du fonds des caractères. Ne faut-il donc employer alors que des perſonnages ſans mœurs, ou dont les mœurs ſoient indéciſes? Non; mais il faut que l'évènement dépende de la réſolution d'une âme agitée par des forces qui ſe combattent, comme le devoir & le penchant, ou deux paſſions oppoſées. Quoi de plus decidé que le caractère de Cléopatre, & quoi de moins décidé que le parti qu'elle prendra, quand Rodogune propoſe l'eſſai de la coupe? quoi de plus ſurprenant & quoi de plus vraiſemblable, que de la voir ſe réſoudre à boire la première, pour y engager, par ſon exemple, Rodogune & Antiochus? Voilà ce qui s'appelle un coup de génie. Il ſeroit injuſte, je le ſais, d'en exiger de pareils; mais toutes les fois qu'on aura pour moyen le contraſte des paſſions, il ſera facile de tromper l'attente des ſpectateurs ſans s'éloigner de la vraiſemblance, & de rendre l'évènement à la fois douteux & poſſible.

Pour cacher un dénoûment heureux, les anciens, au défaut des paſſions, n'avoient guère que la reconnoiſſance; & tout l'intérêt portoit alors ſur l'incertitude où l'on étoit, ſi les acteurs intéreſſants ſe reconnoîtroient à propos: tel eſt l'intérêt de l'*Iphigénie en Tauride*. C'eſt un excellent moyen pour produire la *Révolution*; mais, comme l'obſerve Corneille, il n'a point la chaleur féconde des mouvements paſſionnés.

Quelquefois on emploie, à produire la *Révolution*, un caractère équivoque & diſſimulé, qui ſe préſente tour à tour ſous deux faces, & laiſſe le ſpectateur incertain de la réſolution qu'il prendra: le chef d'œuvre de l'art en ce genre eſt le complot d'Exupère, moyen viſiblement caché du denoûment d'*Héraclius*.

La reſſource la plus commune & la plus facile, eſt celle d'un incident nouveau; mais cet incident ne produit ſon effet, qu'autant que ce qui le précède le prépare ſans l'annoncer.

J'en ai dit aſſez pour faire voir que le choix que nous laiſſe Ariſtote d'amener la *Révolution*, ou néceſſairement, ou vraiſemblablement, n'eſt rien moins qu'indifferent & libre. Un dénoûment qui n'eſt que vraiſemblable, n'en exclut aucun de poſſible; il laiſſe tout craindre & tout eſpérer. Un dénoûment néceſſaire n'en peut laiſſer attendre aucun autre; & l'on ne doit pas ſuppoſer que, lorſque l'effet tient de ſi près à la cauſe, le lien qui les unit échape aux yeux des ſpectateurs. Si donc le denoûment eſt malheureux, comme il eſt bon qu'il ſoit prévu, rien n'empêche qu'il ne ſoit néceſſaire: mais s'il doit être heureux, il doit être caché, & par conſéquent n'être que vraiſemblable.

La même raiſon permet de prolonger un dénoûment funeſte, & oblige à preſſer un dénoûment heureux. L'un peut très-bien occuper un acte ſans que l'action languiſſe: il y a même, dans le Théâtre grec, telle tragédie dont le nœud eſt dans l'avant-ſcène, & dont toute l'action n'eſt qu'un dénoûment prolongé; tel eſt cet *Œdipe* qu'on nous donne pour un chef-d'œuvre de l'art. Mais ſi l'autre, j'entends le dénoûment heureux, eſt pris de plus loin que d'une ou deux ſcènes rapides; l'action, denouée lentement & fil à fil, s'affoiblit & tombe en langueur. *Voyez* CATASTROPHE, DÉNOUMENT, INTRIGUE, RECONNOISSANCE.
(*M. MARMONTEL.*)

RHAPSODES, ſ. m. pl. *Belles-Lettres*. Nom que donnoient les anciens à ceux dont l'occupation ordinaire étoit de chanter en public des morceaux des poëmes d'Homère, ou ſimplement de les réciter.

M. Cuper nous aprend que les *Rhapſodes* étoient habillés de rouge quand ils chantoient l'Iliade, &

de bleu, quand ils chantoient l'Odyſſée. Ils chantoient ſur des théâtres, & diſputoient quelquefois pour des prix.

Lorſque deux antagoniſtes avoient fini leurs parties, les deux pièces, ou papiers ſur leſquels elles étoient écrites, étoient jointes & réunies enſemble; d'où eſt venu le nom de *Rhapſodes*, formé du grec ῥάπτω, *je couds*, & ᾠδὴ, *ode* ou *chant*.

Mais il y a eu d'autres *Rhapſodes* plus anciens que ceux-ci: c'étoient des gens qui compoſoient des chants héroïques ou des Poèmes en l'honneur des hommes illuſtres, & qui alloient chanter leurs ouvrages de ville en ville pour gagner leur vie. C'étoit là, dit-on, le métier qu'Homère feſoit lui-même.

C'eſt apparemment pour cette raiſon que quelques Critiques ont fait venir le mot *Rhapſodes*, non de ῥάπτω & ᾠδὴ, mais de ῥάβδος & ᾠδὴν *chanter avec une branche de laurier à la main*; parce qu'il paroît en effet que les premiers *Rhapſodes* portoient cette marque diſtinctive. Philocorus fait auſſi venir le nom de *Rhapſodes* de ῥάπτειν τὰς ᾠδὰς, *compoſer des Chants ou poèmes*; ſuppoſant que les poèmes étoient chantés par leurs auteurs mêmes: ſuivant cette opinion, dont Scaliger ne s'éloigne pas, les *Rhapſodes* auroient été réduits à ceux de la ſeconde eſpèce dont nous venons de parler.

Cependant il eſt plus vraiſemblable que tous les *Rhapſodes* étoient de la même claſſe, quelque différence que les auteurs ayent imaginée entre eux; & que leur occupation étoit de chanter ou de réciter des poèmes, ſoit de leur compoſition, ſoit de celle des autres, ſelon qu'ils y trouvoient mieux leur compte & plus de gain à faire. Auſſi ne pouvons-nous mieux les comparer qu'à nos anciens *Trouveurs* & *Jongleurs*, ou encore à nos chanteurs de chanſons, parmi leſquels quelques-uns ſont auteurs des pièces avec leſquelles ils amuſent la populace dans les carrefours.

Depuis Homère il n'eſt pas ſurprenant que les *Rhapſodes* de l'antiquité ſe ſoient bornés à chanter les vers de ce poète, pour qui le peuple avoit la plus grande vénération, ni qu'ils ayent élevé des théâtres dans les foires & les places publiques, pour diſputer à qui récitetoit mieux ces vers, beaucoup plus parfaits & plus intéreſſants pour les grecs que tout ce qui avoit paru juſqu'alors.

On prétend, dit Madame Dacier, dans la Vie d'Homère, que ces *Rhapſodes* étoient ainſi appelés pour les raiſons qu'on a vues ci-deſſus, & encore parce qu'après avoir chanté, par exemple, la partie appelée *la colère d'Achille*, dont on a fait le premier livre de l'Iliade, ils chantoient celle qu'on appeloit *le combat de Pâris & de Ménélas*, dont on a fait le troiſième livre, ou tel autre qu'on leur demandoit, ῥάψωδοι, ῥάπτοντες τὰς ᾠδὰς. Cette dernière opinion eſt la plus vraiſemblable, ou plus tôt la ſeule vraie. C'eſt ainſi que Sophocle, dans ſon *Œdipe*, appelle le Sphinx, ῥαψῳδὸν, parce qu'il rendoit différents oracles, ſelon qu'on l'interrogeoit. Au teſte, il y avoit deux ſortes de *Rhapſodes*; les uns récitoient ſans chanter, & les autres récitoient en chantant. (*ANONYME.*)

RHAPSODIE, ſ. f. *Belles-Lettres.* Nom qu'on donnoit dans l'antiquité aux ouvrages en vers qui étoient chantés ou récités par les *Rhapſodes*.

Quelques auteurs penſent que *Rhapſodie* ſignifioit proprement un Recueil de vers, principalement de ceux d'Homère, qui, ayant été long temps diſperſés en différents morceaux, furent enfin mis en ordre & remis en un ſeul corps, par Piſiſtrate ou par ſon fils Hipparque, & diviſés en livres, qu'on appelle *Rhapſodies*; terme dérivé des mots grecs ῥάπτω, *je couds*, & ᾠδὴ, *chant*, *Poème*, &c.

Le mot *Rhapſodie* eſt devenu odieux, comme le remarque Deſpréaux dans ſa troiſième réflexion critique ſur Longin; & l'on ne s'en ſert plus que pour ſignifier une Collection de paſſages, de penſées, d'autorités aſſemblées de divers auteurs & unies en un ſeul corps. Ainſi, le *Traité de la Politique* de Juſte-Lipſe eſt une *Rhapſodie*, dans laquelle il n'y a rien qui appartienne à l'auteur que les particules & les conjonctions. C'eſt pour avoir pris ce mot dans ce dernier ſens, & à deſſein de faire paſſer les poèmes d'Homère pour une collection ainſi faite des ouvrages de différents auteurs, que M. Perrault a fait une bevûe en diſant, dans ſes parallèles: « Le nom de *Rhapſodie*, qui ſignifie en grec un amas de pluſieurs » chanſons couſues enſemble, n'a pu être raiſonnablement donné à l'Iliade & à l'Odyſſée, que ſur » ce fondement » (que c'étoit une Collection de pluſieurs petits poèmes de divers auteurs ſur différents évènements de la guerre de Troie.) « Jamais » poète, ajoute-t-il, ne s'eſt aviſé, malgré l'exem» ple & l'autorité d'Homère, de donner le nom » de *Rhapſodie* à un ſeul de ſes ouvrages ».

A cela Deſpréaux répond, après avoir rapporté les diverſes étymologies dont nous avons parlé au *mot* RHAPSODES, que » la plus commune opinion » eſt que ce mot vient de ῥάπτειν ᾠδὰς; & que » *Rhapſodie* veut dire un Amas de vers d'Ho„ mère qu'on chantoit, y ayant des gens qui „ gagnoient leur vie à les chanter, & non pas „ à les compoſer, comme notre Cenſeur ſe le veut „ bizarrement perſuader: il n'y a qu'à lire ſur cela „ Euſtathius. Il n'eſt donc pas ſurprenant qu'aucun „ autre poète qu'Homère n'ait intitulé ſes vers „ *Rhapſodies*, parce qu'il n'y a jamais eu proprement que les vers d'Homère qu'on ait chantés „ de la ſorte. Il paroît néanmoins que ceux qui, „ dans la ſuite, ont fait de ces parodies qu'on „ appeloit Centons d'Homère (Ὁμηροκέντρα), ont „ auſſi nommé ces Centons *Rhapſodies*; & c'eſt

„ peut-être ce qui a rendu le mot *Rhapſodie* „ odieux en françois, où il veut dire un Amas de „ méchantes pièces recouſues „. (*ANONYME.*)

RHÉTEUR, ſ. m. *Belles-Lettres.* Nom que l'on donnoit autrefois à ceux qui feſoient profeſſion d'enſeigner l'Eloquence, & qui en ont laiſſé des préceptes. Quintilien, dans le troiſième livre de ſes inſtitutions oratoires, a fait un aſſez long dénombrement des anciens *Rhéteurs* tant grecs que latins. Les plus connus ſont, parmi les grecs, Empédocle, Corax, Tiſias, Platon, qui, dans ſes Dialogues & ſurtout dans le *Phèdre* & dans le *Gorgias*, a ſemé tant de réflexions ſolides ſur l'Eloquence; Ariſtote, à qui l'on eſt redevable de cette belle Rhétorique diviſée en trois livres, où l'on ne ſait ce qu'on doit admirer le plus, de l'ordre & de la juſteſſe des préceptes, ou de la profonde connoiſſance du cœur humain, qui paroit dans ce que l'auteur dit des mœurs & des paſſions; Denys d'Halycarnaſſe, Hermogène, Aphtonius, Longin: & parmi les latins, Photius, Gallus, Cicéron, Sénèque le père, & Quintilien ſe ſont le plus diſtinguer. Parmi les Pères de l'Égliſe, nous en avons pluſieurs qui ont enſeigné la *Rhétorique*, tels que S. Cyprien, S. Grégoire de Nazianze, S. Auguſtin. Les PP. Jouvenci & de Colonia, & MM. Rollin & Gibert ont brillé parmi les *Rhéteurs* modernes. (*ANONYME.*)

RHÉTORICIEN, ſ. m. Terme d'école. Il ſe dit du profeſſeur qui montre la *Rhétorique*, & de l'écolier qui l'aprend, mais plus communément de ce dernier. (*ANONYME.*)

RHÉTORIQUE, ſ. f. *Belles-Lettres.* Art de parler ſur quelque ſujet que ce ſoit avec Éloquence & avec force. D'autres la définiſſent l'Art de bien parler, *Ars bene dicendi*: mais, comme le remarque le P. Lami dans la Préface de ſa *Rhétorique*, il ſuffit de la définir l'*Art de parler*; car le mot *Rhétorique* n'a point d'autres idées dans la langue grèque, d'où il eſt emprunté, ſinon que c'eſt l'*Art de dire* ou *de parler*. Il n'eſt pas néceſſaire d'ajouter que c'eſt l'*Art de bien parler pour perſuader*: il eſt vrai que nous ne parlons que pour faire entrer dans nos ſentiments ceux qui nous écoutent; mais, puiſqu'il ne faut point d'art pour mal faire, & que c'eſt toujours pour aller à ſes fins qu'on l'emploie, le mot d'*Art* dit ſuffiſamment tout ce qu'on vouloit dire de plus.

Ce mot vient du grec Ῥητορική, qui eſt formé de ῥέω, (je parle), d'où l'on a fait Ῥήτωρ, *orateur*.

Si l'on en croit le même auteur, la *Rhétorique* eſt d'un uſage fort étendu; elle renferme tout ce qu'on appelle en françois *Belles-Lettres*, en latin & en grec *Philologie*. Savoir les Belles-Lettres, ajoûte-t-il, c'eſt ſavoir parler, écrire, ou juger de ceux qui écrivent: or cela eſt fort étendu; car l'Hiſtoire n'eſt belle & agréable que lorſqu'elle eſt bien écrite, il n'y a point de livre qu'on ne liſe avec plaiſir, quand le ſtyle en eſt beau. Dans la Philoſophie même, quelque auſtère qu'elle ſoit, on veut de la politeſſe, & ce n'eſt pas ſans raiſon: car l'Eloquence eſt dans les ſciences ce que le ſoleil eſt au monde; les ſciences ne ſont que ténèbres, ſi ceux qui les traitent ne ſavent pas écrire. L'art de parler eſt également utile aux philoſophes & aux mathématiciens. La Théologie en a beſoin; puiſqu'elle ne peut expliquer les vérités ſpirituelles, qui ſont ſon objet, qu'en les revêtant de paroles ſenſibles. En un mot, ce même art peut donner de grandes ouverrures pour l'étude de toutes les langues, pour les parler purement & poliment, pour en découvrir le génie & la beauté: car quand on a bien connu ce qu'il faut faire pour exprimer ſes penſées, & les différents moyens que la nature donne pour le faire; on a une connoiſſance générale de toutes les langues, qu'il eſt facile d'appliquer en particulier à celle qu'on voudra aprendre.

Le chancelier Bacon définit très-philoſophiquement la *Rhétorique*, l'Art d'appliquer & d'adreſſer les préceptes de la raiſon à l'imagination, & de les rendre ſi frapants pour elle, que la volonté & les déſirs en ſoient affectés. La fin ou le but de la *Rhétorique*, ſelon la remarque du même auteur, eſt de remplir l'imagination d'idées & d'images vives, qui puiſſent ainſi aider la nature ſans l'accabler. *Voyez* IMAGE.

Ariſtote définit la *Rhétorique*, un Art ou une Faculté qui conſidère en chaque ſujet ce qui eſt capable de perſuader (*Rhet.* l. 2.); & Voſſius la définit de même, après ce philoſophe, l'Art de découvrir dans chaque ſujet ce qu'il peut fournir pour la perſuaſion. Or chaque auteur doit trouver & chercher des arguments qui faſſent valoir le plus qu'il eſt poſſible la matière qu'il traite; il doit enſuite diſpoſer ces arguments entre eux dans la place qui leur convient à chacun, les embellir de tous les ornemens du langage dont ils ſont ſuſceptibles, & enfin, ſi le diſcours doit être débité en public, le prononcer avec toute la décence & la force la plus capable de frapper l'auditeur. De là on diviſe la *Rhétorique* en quatre parties, ſavoir l'Invention, la Diſpoſition, l'Elocution, & la Prononciation. *Voyez* INVENTION, DISPOSITION, *&c.*

La *Rhétorique* eſt à l'Éloquence ce que la théorie eſt à la pratique, ou comme la Poétique eſt à la Poéſie. Le *Rhéteur* preſcrit des règles d'Éloquence, l'orateur ou l'homme éloquent fait uſage de ces règles pour bien parler: auſſi la *Rhétorique* eſt-elle appelée l'*Art de parler*, & ſes règles, *Règles d'Eloquence*.

Il eſt vrai, dit Quintilien (*Proëm. lib.* 1), que, ſans le ſecours de la nature, ces préceptes ou règles ne ſont d'aucun uſage; mais il eſt vrai auſſi qu'ils

l'aident & la fortifient beaocoup, en lui ſervant de guides. Ces préceptes ne ſont autre choſe que des obſervations qu'on a faites ſur ce qu'il y avoit de beau ou de défectueux dans les diſcours qu'on entendoit : car, comme le dit fort bien Cicéron (I. *De Orat.* xxxij. 146), l'Éloquence n'eſt point née de l'Art, mais l'Art eſt né de l'Eloquence; ces réflexions, miſes par ordre, ont formé ce qu'on appelle *Rhétorique*.

On appelle auſſi *Rhétorique*, la claſſe où l'on enſeigne aux jeunes gens les préceptes de l'Art oratoire. On fait la *Rhétorique* avant la Philoſophie; c'eſt à dire, qu'on aprend à être éloquent, avant d'avoir apris aucune choſe, &, à bien dire, avant de ſavoir raiſonner. Si jamais l'Éloquence devient de quelque importance dans la ſociété, par le changement de la forme du Gouvernement; on renverſera l'ordre des deux claſſes appelées *Rhétorique* & Philoſophie. (*ANONYME.*)

(N.) RHÉTORIQUE, *Belles-Lettres.* Théorie de l'art oratoire. L'Éloquence eſt-elle un art que l'on doive enſeigner? Ce fut un problême chez les anciens. Socrate avoit coutume de dire que tous les hommes étoient aſſez éloquents lorſqu'ils parloient de ce qu'ils ſavoient bien. Socrate tenoit ce langage, après que l'étude, la méditation, l'exercice, la connoiſſance de l'homme & des hommes, & tout ce que la culture peut ajouter à un beau naturel, avoit fait de lui, non ſeulement le plus ſubtil des dialecticiens, mais le plus éloquent des Sages *Socrates fuit is qui, omnium eruditorum teſtimonio totiuſque judicio Græciæ, quum prudentiâ, & acumine, & venuſtate, & ſubtilitate, tum vero Eloquentiâ, varietate, copiâ, quam ſe cumque in partem dediſſet, omnium fuit facilè princeps.* (De Orat. Lib. III.) Bon Socrate, auroit-on pu lui dire, vous qui mépriſez l'art dans l'Éloquence, croyez-vous ne devoir qu'à la ſimple nature les agrémens, la variété, l'abondance qu'on admire dans vos diſcours? Vous êtes riche; laiſſez-nous travailler à le devenir.

L'école de Zénon penſoit comme Socrate, que toute eſpèce d'artifice étoit indigne de l'Éloquence; & cette opinion coûta la vie aux deux hommes peut-être les plus vertueux de l'antiquité.

Le ſtoïcien Rutilius, par la ſainteté de ſes mœurs, étoit à Rome un autre Socrate; il fut calomnié comme lui, & comme lui ſe laiſſa condamner, ſans vouloir qu'on prît ſa défenſe.

« Que n'avez-vous parlé (dit Antoine à Craſſus, dans le livre de l'Orateur)! » que n'avez-vous » parlé pour ce Rutilius, ſi indignement accuſé! » que n'avez-vous parlé pour lui, non pas à la » manière des philoſophes, mais à la vôtre! Tout » ſcélérats qu'euſſent été ſes juges, comme ils le » furent en effet, ces citoyens pervers & dignes du » dernier ſupplice, la force de votre Éloquence » auroit arraché du fonds de l'âme toute cette » perverſité ».

On peut dire avec vraiſemblance la même choſe de Socrate. Ce n'étoit point un Lyſias qui étoit digne de le défendre, avec la molleſſe de ſon langage; mais un Démoſthène, avec la véhémence & la vigueur du ſien, l'auroit ſauvé: & cette Éloquence pathétique, dont Socrate ne vouloit point, en feſant horreur à ſes juges de l'iniquité qu'ils alloient commettre, leur auroit épargné un crime irrémiſſible & un opprobre ineffaçable.

Des philoſophes moins auſtères, en admettant comme permis les artifices de l'Eloquence, prétendoient que tout ſon manège nous étoit donné par la nature; que chacun de nous étoit né avec le don de careſſer & de flatter d'un air timide & ſuppliant, de menacer ſon adverſaire lorſqu'on vouloit l'intimider, d'appuyer de raiſons plauſibles ſon opinion ou ſes demandes, de réfuter les raiſons d'autrui, de raconter les faits avec adreſſe & à ſon avantage, enfin d'employer la plainte ou la prière pour obtenir juſtice ou grace.

Oui, ce don ſuffit aux enfants; il ſuffit même au commun des hommes, dans les débats de la ſociété. Mais pour fléchir Céſar ou le peuple romain, pour réveiller l'indolence d'Athènes & la ſoulever contre Philippe, étoit-ce aſſez des petits moyens de cette Éloquence vulgaire? & la nature nous a-t-elle apris à raiſonner, à réfuter, à menacer comme Démoſthène; à ſupplier, à careſſer, à flatter comme Cicéron?

Il eſt aſſez vrai que tout homme paſſionné, ou vivement ému, eſt éloquent ſur l'objet qui le touche, lorſque l'objet eſt ſimple & n'a rien de litigieux. Mais ſi la cauſe de la vérité, de l'innocence, de la juſtice, ſe préſente, comme elle eſt ſouvent, hériſſée de difficultés & obſcurcie de nuages; ſi elle eſt aride, épineuſe, ſans attrait pour l'attention & pour la curioſité; ſi l'on parle devant un juge aliéné ou prévenu, ſoit par des affections contraires, ſoit par de fauſſes apparences, ſoit par un adverſaire adroit & armé de tous les moyens d'une Éloquence artificieuſe; ſera-t-on prudent de ſe fier au don naturel & commun de parler de ce qu'on ſait bien, ou de ce qu'on ſent vivement?

Dans tous les genres de contention qui s'élèvent entre les hommes, ſi la force mépriſoit l'adreſſe, la foibleſſe l'inventeroit. Dès que l'homme s'eſt exercé à manier la maſſue ou la fronde, l'art de la guerre a pris naiſſance: dès que l'homme, avant de parler, a réfléchi à ce qu'il devoit dire, la *Rhétorique* a commencé. Ainſi, depuis que l'on s'eſt apperçu que, par la puiſſance de la parole, on dominoit les eſprits & les âmes; depuis qu'entre la vérité & le menſonge, entre le bon droit & la fraude, s'eſt élevée cette guerre, dont l'Éloquence eſt tour à tour l'arme offenſive & défenſive; chacun à l'envi s'exerçant au combat, pour s'en procurer

Digitized by Google

l'avantage, la *Rhétorique* a dû former un art, ainſi que la Lutte & l'Eſcrime, ou, pour la comparer à un objet plus noble, ainſi que la Guerre elle-même : & ſi elle n'eſt que le réſultat des obſervations faites par les meilleurs eſprits, ſur les procédés les plus ingénieux & les moyens les plus puiſſants de l'Eloquence naturelle, il en ſera de l'Éloquence comme de tous les arts, inventés par l'inſtinct, éclairés par l'expérience, & perfectionnés par l'uſage. *Quæ ſuâ ſponte homines eloquentes fecerunt, ea quoſdam obſervaſſe atque id egiſſe ; ſic eſſe non Eloquentiam ex artificio, ſed artificium ex Eloquentiâ natum.* (De Orat. L. 1.)

Or, en effet, la *Rhétorique* n'eſt que la théorie de cet art de perſuader, dont l'Éloquence eſt la pratique. L'une trace la méthode, & l'autre la ſuit : l'une indique les ſources, & l'autre y va puiſer ; l'une enſeigne les moyens, & l'autre les emploie ; l'une, pour me ſervir de l'expreſſion de Cicéron, abat une forêt de matériaux, & l'autre en fait le choix & les met en œuvre avec intelligence. La *Rhétorique* embraſſe les poſſibles : l'Éloquence s'attache à l'objet qu'elle ſe propoſe, aux faits qui lui ſont préſentés ; & c'eſt ainſi que ce premier inſtinct de l'Éloquence naturelle eſt devenu le plus ſavant, le plus profond de tous les arts.

Mais quelle en eſt la véritable école ? La Grèce en avoit deux, celle des philoſophes & celle des *Rhéteurs*. La première donna des hommes éloquents, tels que Périclès, Thémiſtocle, Alcibiade, Xénophon, Démoſthène ; la ſeconde ne fit guère que des ſophiſtes & que de vains déclamateurs.

L'étude de l'homme en général & de l'homme modifié par les diverſes inſtitutions, avec ſes paſſions, ſes vertus & ſes vices, ſes affections & ſes penchants, ſembloit former exprès pour l'Éloquence les diſciples d'Anaxagore, de Socrate, & de Théophraſte : & dans ce premier âge, où la Philoſophie étoit pour l'Éloquence une mère adoptive, la prenoit au berceau, l'allaitoit, l'élevoit, dirigeoit ſes pas chancelants, l'affermiſſoit dans les ſentiers du vrai, du juſte, & de l'honnête, &, ſaine & vigoureuſe, la menoit par la main au Barreau ou dans la Tribune ; dans ce premier âge, dit Cicéron, l'on aprenoit en même temps à bien vivre & à bien parler : la vertu, la ſageſſe, & l'Éloquence ne feſoient qu'un ; le même homme, à la même école, étoit exercé, comme Achille, à la parole & à l'action. *Orator verborum, actorque rerum.*

Il n'en étoit pas de même des *Rhétoriciens* : les philoſophes appeloient les orateurs formés à cette école, *des ouvriers de paroles à la langue légère ;* ils prétendoient qu'on y parloit beaucoup de *préambules* & d'*épilogues*, & de ſemblables niaiſeries ; mais que de la conſtitution politique d'un État, de la Légiſlation, de la Juſtice, de la bonne foi, des paſſions à réprimer, des mœurs publiques à former, on n'y en diſoit pas un ſeul mot. Ils ajoutoient que ces prétendus maîtres d'Éloquence n'avoient pas l'idée de l'Éloquence & de ſes moyens : car le point important pour l'orateur étoit d'abord de perſuader à ſes juges qu'il étoit bien ſincèrement tel lui-même qu'il s'annonçoit, ce qu'il ne pouvoit obtenir que par la dignité d'une vie exemplaire, article abſolument omis dans les préceptes de ces docteurs ; que ſon affaire étoit enſuite d'affecter l'âme de ceux qui l'écoutoient comme il vouloit qu'elle fût affectée ; ce qui n'étoit poſſible qu'autant qu'il ſauroit bien de quelle manière, & par quels objets, & avec quel genre d'Éloquence on feſoit ſur l'âme des hommes telles ou telles impreſſions. Or, diſoient-ils, ces ſecrets-là ſont profondément enfermés & ſcellés au ſein de la Philoſophie, comme en un vaſe dont les lèvres des *Rhétoriciens* n'ont pas même effleuré les bords.

Ainſi, les véritables maîtres d'Éloquence, chez les anciens, furent les philoſophes ; & c'eſt l'hommage que Cicéron rendoit à la Philoſophie, en avouant que, s'il étoit orateur lui-même, il l'étoit devenu dans les promenades de l'Académie, non dans les ateliers des *Rhétoriciens*. *Me oratorem, ſi modò ſim, non ex* Rhetorum *officinis, ſed ex Academiæ ſpatiis exſtitiſſe* (Orat.) . . . *Nam nec latius nec copioſius de magnis variiſque rebus ſine Philoſophiâ poteſt quiſquam dicere.* (De Orat.)

A Rome la Philoſophie ſe détacha de l'Éloquence, en même temps que des affaires ? & Cicéron compare ce divorce à celui des fleuves qui des ſommets de l'Apennin vont ſe jeter, les uns dans cette heureuſe mer de la Grèce, où l'on trouve partout des ports favorables & aſſûrés ; les autres dans cette mer étruſque, pleine d'orages & d'écueils. C'eſt dans le texte qu'il faut voir cette image de la tranquile ſûreté que ſe ménageoit la Philoſophie, & des travaux dangereux & pénibles auxquels ſe livroit l'Éloquence. Il n'y a peut-être pas dans les écrits de l'Antiquité une plus belle comparaiſon. *Ut ex Apennino, fluminum, ſic ex communi ſapientium jugo ſunt doctrinarum facta divortia ; ut philoſophi, tanquam in ſuperum mare ionium defluerent, græcum quoddam & portuoſum ; oratores autem in inferum hoc, tuſcum & barbarum, ſcopuloſum atque infeſtum, laberentur, in quo etiam ipſe Ulyſſes erraſſet.* (De Orat. L. III.)

L'école de Zénon (je l'ai déja dit) mépriſa l'Éloquence comme un artifice également indigne de la vérité & de la vertu : l'école d'Ariſtipe la rejeta, comme impliquée dans les affaires. « Ne » leur en feſons pas un reproche, dit Cicéron : car » après tout, ce ſont des gens de bien, & des » gens heureux, puiſqu'ils croient l'être. Mais » avertiſſons-les de garder leur opinion pour eux » ſeuls, fût-elle la vérité même, & de tenir cachée » comme un myſtère, cette maxime, que le ſage » ne doit point ſe mêler de la choſe publique ;

Digitized by Google

» car ſi, nous tous, bon citoyens, nous en étions » perſuadés comme eux, il ne leur ſeroit plus » poſſible de conſerver ce qu'ils chériſſent tant, » leur oiſive tranquilité ». *Iſtos ſine contumeliâ dimittamus; ſunt enim & boni viri, &, quoniam ſibi ita videntur, beati: tantumque eos admoneamus, ut illud, etiamſi eſt veriſſimum, tacitum tamen ut tanquam myſterium teneant, quod negent verſari in republicâ eſſe ſapientis. Nam ſi hoc nobis atque optimo cuique perſuaſerint, non poterunt ipſi eſſe id quod maximè cupiunt, otioſi.* (Ibid).

Malgré ce divorce de la Philoſophie & de l'Éloquence, qui fut réellement celui *de la langue & du cœur*, les romains ne laiſsèrent pas de s'adonner à l'étude de l'Éloquence avec une ardeur incroyable. *Poſteaquam, imperio omnium gentium conſtituto, diuturnitas pacis otium confirmavit, nemo ferè laudis cupidus adoleſcens non ſibi ad dicendum ſtudio omni enitendum putavit* (De Or. L. 1). Ils alloient entendre dans la Grèce ce qu'il y reſtoit d'orateurs; ils liſoient les écrits de ceux qui n'étoient plus: en les liſant ils s'enflammoient du déſir d'égaler leurs maîtres. *Auditis oratoribus græcis, cognitiſque eorum litteris, adhibitiſque doctoribus, incredibili quodam noſtri homines dicendi ſtudio flagraverunt.* (Ib.) Et, en dépit de la Philoſophie, c'étoit encore à ſes écoles qu'ils alloient prendre les éléments de cette Éloquence qu'elle déſavouoit, & qui, à vrai dire, n'eut bientôt plus aſſez de droiture & de bonne foi pour ſe vanter d'être ſon élève. *Voyez* ORATEUR.

On diſtingue dans Cicéron les études qu'il avoit faites dans les écoles de *Rhétorique*, & dont nous avons un extrait, d'avec les leçons bien plus profondes & plus ſubſtancielles qu'il avoit priſes des philoſophes, & que lui-même il a fécondées dans ſes livres de l'Orateur. Plus on les lit ces livres que Cicéron lui ſeul au monde étoit en état d'écrire, & ſurtout ce dialogue où il a mis en ſcène les deux plus grands orateurs du temps qui avoit précédé le ſien, chacun avec ſes opinions, ſon caractère, & ſon génie; plus on ſent combien l'Éloquence artificielle s'étoit rendue redoutable pour l'Éloquence naturelle.

Quintilien en a parlé en homme inſtruit & judicieux, mais non pas en homme éloquent. Cicéron au contraire reſpire, même dans ſes préceptes, cette Éloquence dont il étoit plein: il la répand plus tôt qu'il ne l'enſeigne; il ſemble en exprimer le ſuc & la ſubſtance, pour en nourrir les jeunes orateurs. C'eſt là qu'on voit ſe développer cet art, qu'il poſſédoit ſi éminemment, de manier l'arme de la parole; cet art d'ordonner un diſcours comme ſi l'on rangeoit une armée en bataille; de raſſembler, de diſtribuer ſes forces, de les employer à propos après les avoir ménagées; de prendre un poſte avantageux, de s'y tenir comme dans un fort; *Præmunitum atque ex omni parte cauſæ ſeptum* (De Orat. L. III); de ne ſortir de ſes retranchements que pour attaquer l'ennemi, lorſqu'il préſente un côté foible; de ne jamais s'engager trop avant dans un défilé périlleux; de ſe retirer en bon ordre de l'endroit qu'on ne peut défendre, pour tenir ferme dans l'endroit où l'on eſt mieux fortifié; *Adhibere quamdam in dicendo ſpeciem atque pompam, & pugnæ ſimilem fugam; conſiſtere vero in meo præſidio, ſic ut non fugiendi, ſed capiendi loci cauſâ ceſſiſſe videar* (De Orat. L. II); enfin de préférer l'attaque à la défenſe, ou bien la défenſe à l'attaque, ſelon que l'une ou l'autre promet plus d'avantage; *Si in refellendo adverſario firmior eſt oratio, quam in confirmandis noſtris rebus, omnia in illum conferam tela; ſin noſtra facilius probari quam illis redargui poſſunt, abducere animos à contrariâ defenſione & ad noſtram traducere.* (De Orat. L. III.)

Et c'eſt cet art inventé, cultivé, élevé dans la Grèce à un ſi haut degré de gloire & de puiſſance, adopté, agrandi, &, à ce qu'il me ſemble, perfectionné chez les romains; cet art qui faiſoit l'étude la plus aſſidue & la plus ſérieuſe des Périclès, des Démoſthène, les plus ſublimes entretiens des Craſſus, des Antoine, des Cicéron, & des Brutus; c'eſt cet art que dans nos colléges nous croyons enſeigner à des écoliers de douze ans!

Quand les *Rhéteurs* ſe preſſent d'initier leurs diſciples dans les myſtères de l'Éloquence, ils témoignent qu'eux-mêmes ils n'en ont pas l'idée. La *Réthorique* eſt de toutes les parties de la Littérature celle qui ſuppoſe le plus de connoiſſances & de lumières dans celui qui l'enſeigne, le plus de diſcernement & d'application dans celui qui l'aprend: *Ceteræ enim artes ſeipſæ per ſe tuentur ſingulæ; bene dicere autem, quod eſt ſapienter & perité & ornatè dicere, non habet definitam aliquam regionem cujus terminis ſepta teneatur.* (De Orat. L. II.) Et Quintilien, dont la doctrine eſt d'ailleurs ſi ſage, n'a pas aſſez fidèlement ſuivi, dans ſa méthode, les préceptes de Cicéron.

Non, *Rhéteurs*, non, ce n'eſt pas dans un âge où la tête eſt vide, où la raiſon n'eſt point affermie en principes, où les éléments de nos penſées ne ſont pas même raſſemblés, où preſque aucune de nos idées abſtraites n'eſt diſtincte & complette; où les procédés de l'entendement, du compoſé au ſimple, du ſimple au compoſé, ne ſont encore, ſi j'oſe le dire, que le tâtonnement de l'ignorance & de l'incertitude; où l'on n'a guère que des notions vagues du juſte, de l'honnête, de l'utile, & de leurs contraires, des droits de l'homme & de ſes devoirs, de ce qui, dans les différentes conſtitutions de la ſociété, eſt, ou doit être ſibre ou prohibé, licite ou illicite, honoré comme vertu, approuvé comme juſte, réprimé ou puni comme dangereux ou funeſte; ce n'eſt pas dans cet âge

qu'il faut exercer des enfants à diſcuter de grands objets de Morale ou de Politique. Pour obtenir des fruits précoces, on les abreuve d'une sève ſans conſiſtance & ſans vertu; on les empêche d'aquérir les ſucs & la ſaveur de la maturité. C'eſt de quoi ſe plaignoit Pétrône; & il attribuoit à ce vice d'inſtitution la ruine de l'Éloquence. *Cruda adhuc ſtudia in forum propellunt; & Eloquentiam, quâ nihil eſſe majus confitentur, pueris induunt adhuc naſcentibus. Quod ſi paterentur laborum gradus fieri, ut ſtudioſi juvenes lectione ſeverâ mitigarentur, ut ſapientiæ præceptis animos componerent, ut verba atrovi ſtylo effoderent ut quod vellent imitari diu audirent.... Jam illa grandis oratio haberet majeſtatis ſuæ pondus.*

Que Quintilien donne à ſes diſciples à deviner *pourquoi les lacédémoniens repréſentoient Vénus armée; ou pourquoi l'on dépeint l'amour ſous la figure d'un enfant; pourquoi on lui donne des ailes, des flèches, un flambeau;* avec un peu d'eſprit & quelques légères connoiſſances, ils répondront paſſablement. Mais qu'il leur donne à examiner *ſi l'homme de guerre aquiert plus de gloire que le juriſconſulte; s'il eſt permis de briguer les charges; ſi une loi eſt digne d'éloge ou de cenſure; en quoi deux hommes illuſtres ſe reſſemblent, & en quoi ils different, & lequel des deux eſt ſupérieur à l'autre en génie ou en vertu:* comment Quintilien veut-il que des queſtions, qui n'étoient pas au-deſſous de Scévola, de Cicéron, & de Plutarque, ſoient acceſſibles à un enfant?

Qu'on lui raconte une aventure qui l'intéreſſe, & qu'on l'oblige à la retracer; cet exercice peut lui être utile. Mais les grands procédés de l'Éloquence, la délibération, la conteſtation, l'amplification des faits & des moyens, ce qui demande toute la force d'une raiſon mûre & ſolide, toutes les reſſources d'un eſprit cultivé, profondément inſtruit, peut-on le propoſer à l'impéritie d'un écolier? Si on lui ſuggère ſes raiſonnements, ſes définitions, ſes preuves, ſes figures, & ſes mouvements oratoires; il répètera en balbutiant ce qu'il aura retenu: & ſi on le livre à lui-même, il flottera au gré d'une imagination ſans idées, ne produira que des fantômes, ou ne dira que des inepties. Quintilien aprouve ces deux méthodes, Rollin les admet d'après lui; plein de reſpect pour l'un & pour l'autre, j'oſerai cependant ne pas être de leur avis: car ſi la meilleure leçon d'Éloquence eſt, comme diſoit Socrate, de ne parler que de ce qu'on ſait bien; la plus dangereuſe habitude eſt de parler de ce qu'on ne ſait pas ou de ce qu'on ſait mal: & cette inſtitution, qui a mis l'art de parler éloquement avant celui de penſer juſte, & qui nous fait abonder en paroles, dans un âge où nous ſommes ſi dépourvus d'idées, eſt peut-être l'une des cauſes qui ont peuplé le monde de raiſonneurs à tête vide & de harangueurs importuns.

A quoi donc employer cet âge où l'étude de la *Rhétorique* & les exercices de l'Éloquence ſeroient premsturés? Quintilien l'a dit, ſans avoir deſſein de le dire, lorſqu'il a comparé ſes diſciples aux petits des oiſeaux: l'école eſt comme un nid, où il faut les nourrir, & leur laiſſer croître les ailes.

Je diſtinguerai donc trois temps pour les diſciples de la *Rhetorique*: le premier, où l'on ne fera guère que leur former l'entendement, & leur remplir l'eſprit de ces idées élémentaires que je regarde comme les ſources qui groſſiront un jour le grand fleuve de l'Éloquence, le ſecond, où l'on commencera d'exercer leur talent par de légères tentatives, mais en ſuivant une méthode dont les anciens nous ont donné l'exemple, & dont je propoſe l'eſſai; le troiſième enfin, où, dans l'art oratoire, on leur fera concevoir le plan d'un édifice régulier, dont les parties ſe correſpondent, & réuniſſent dans leur enſemble la grandeur, l'élégance, & la ſolidité.

Après l'étude des langues ſavantes, & ſinguliérement de ſa propre langue, après l'habitude formée de la parler correctement & purement, avec clarté, facilité, nobleſſe; la première des facultés à développer & à fortifier dans un enfant, c'eſt la raiſon. *Nec vero ſine philoſophorum diſciplinâ, genus & ſpeciem cujuſque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes poſſumus, nec judicare quæ vera, quæ falſa ſint; neque cernere conſequentia, repugnantia videre, ambigua diſtinguere.* (Orat.) C'eſt donc à la Philoſophie à commencer l'ouvrage de l'Éloquence; & cette méthode eſt viſiblement indiquée dans la *Rhétorique* d'Ariſtote: car ſa manière de former l'orateur eſt de lui aprendre, avant toutes choſes, l'art de bien raiſonner & de bien définir, c'eſt à dire, de lui aprendre à deſſiner avant de peindre.

Je ne veux pas qu'on l'accoutume aux arguties de l'école; mais qu'on lui aprenne à manier le raiſonnement avec force & même avec dextérité, & qu'il en connoiſſe les règles, pour en mieux diſcerner les vices. Un eſprit naturellement juſte peut aller droit, ſans le ſecours des règles, dans les ſentiers battus de la raiſon, je le ſais bien; mais toutes les routes n'en ſont pas également frayées: il en eſt d'épineuſes, d'obliques, d'incertaines; il eſt mille détours & mille défilés dans leſquels peut nous engager un adverſaire adroit, un habile ſophiſte; & quand, pour ſoi-même, on n'auroit pas beſoin du fil du labyrinthe, il ſeroit encore néceſſaire pour ramener l'opinion des autres, lorſqu'elle ſe laiſſe égarer.

La Dialectique eſt, ſi j'oſe le dire, le ſquelette de l'Éloquence; & c'eſt avec ce méchaniſme, ces articulations, ces leviers, ces reſſorts, qu'il faut d'abord qu'un eſprit jeune & vigoureux s'exerce & ſe familiariſe. Viendra le temps où il apprendra, comme le peintre, à revétir ces oſſements des formes

formes les plus régulières d'un corps vivant & animé ; & ce ſera l'ouvrage de l'amplification, ce grand talent de l'orateur, dont on a fait le jeu de notre enfance.

Mais à cette première organiſation du talent oratoire, il faudra bientôt joindre une nourriture, qui commence à donner à la raiſon de la force & de la couleur. Les bons livres en ſont la ſource ; & ce moyen eſt aſſez connu. Mais ce qui ne l'eſt pas de même, c'eſt le fruit que l'on peut tirer de ces lectures amuſantes que l'on feroit à haute voix, & qui, bien dirigées, ſeroient pour les élèves comme les promenades du botaniſte avec les ſiens, lorſqu'en parcourant les campagnes, il leur fait diſtinguer & connoître les plantes, dont ils doivent un jour ſavoir appliquer les vertus.

A meſure donc, que l'Hiſtoire, la Poéſie, la Philoſophie morale, & cette fleur de Littérature qui forme l'éducation de tous les eſprits cultivés, donneroient lieu d'analyſer ces idées élémentaires qui doivent former inſenſiblement le magaſin de l'orateur ; on feroit aux jeunes élèves un objet d'émulation de les décompoſer, de les développer : & ces études philoſophiques ſeroient comme le veſtibule du ſanctuaire de l'Éloquence.

Quoi, dira-t-on, des analyſes métaphyſiques à des enfants ! Pourquoi non, ſi ces analyſes n'ont rien de trop ſubtil, & ne ſont que leur expliquer, avec plus de préciſion, les mots qui ſont à leur uſage ?

Je ſuis loin de vouloir fatiguer leur entendement de ces ſpéculations ſtériles où l'eſprit de l'homme ſe perd dans le vague de ſes penſées, & après avoir parcouru un vide immenſe, retombe dans le doute, fatigué de ſes vains efforts. La Philoſophie cherche la vérité dans l'eſſence des choſes, l'Hiſtoire, dans les faits. La Poéſie demande un merveilleux vraiſemblable ou un naturel rare, curieux, & piquant : l'Éloquence ne veut qu'une vraiſemblance commune ; elle rejette les paradoxes, & tire ſa force des mœurs & de l'opinion générale : *In dicendo autem vitium vel maximum eſt, à vulgari genere orationis atque à conſuetudine communis ſenſûs abhorrere* (De Orat. L. I). Ce n'eſt pas que ſes idées & ſes expreſſions ne ſoient ſouvent très-élevées : mais ſes hauteurs ſont acceſſibles, ſes hardieſſes n'ont rien d'étrange, ſa route n'a rien d'eſcarpé ; & ce qu'elle dit de ſublime ou d'inouï, n'eſt étonnant que par la lumière imprévue & ſoudaine qu'elle jette dans les eſprits. Ainſi, le comble de l'Éloquence eſt de dire ce que perſonne n'avoit penſé avant que de l'entendre, & ce que tout le monde penſe après l'avoir entendu.

Il ne s'agit donc que de ſe tenir (ſi je puis m'exprimer ainſi) dans la moyenne région des idées abſtraites, de s'attacher à celles qui ont trait à l'Éloquence, & d'éviter ces queſtions frivoles, ſingulières, & ſophiſtiques, qui ne font qu'altérer dans les enfants la bonne foi du ſens intime, rendre l'eſprit pointilleux & faux, & tout au plus accoutumer leur langue à une brillante loquacité : *Malim equidem, indifertum prudentiam quam ſtultitiam loquacem.* (De Orat. L. III.)

Alors que peut avoir de ſi effrayant pour eux la Métaphyſique de l'Éloquence ? &, par exemple, quoi de plus clair, de plus ſenſible, de plus facile à concevoir, que le développement de l'idée de la vertu, tel que Cicéron nous le donne, lorſqu'ils liront qu'elle eſt à la fois *prudence*, *juſtice*, *force*, & *tempérance* ; que la *prudence* eſt le diſcernement des choſes, bonnes, mauvaiſes, indifférentes ; que la *juſtice* eſt l'état habituel d'une âme attentive & fidèle à rendre à chacun ce qui lui eſt dû, ſans préjudice du bien public ; que la *force* conſiſte à braver les périls & à ſupporter les travaux ; qu'elle eſt compoſée de *grandeur d'âme*, de *confiance*, de *patience*, & de *perſévérance* ; que le propre de *la grandeur d'âme* eſt de former de généreux deſſeins, & d'y porter une réſolution qui leur donne encore plus de luſtre ; que le caractère de la *confiance* eſt de compter ſur ſoi, dans le louables entrepriſes, & de mettre en ſes propres forces une eſpérance ferme d'en vaincre les obſtacles & d'en ſurmonter les dangers ; que la *patience* s'exerce à ſouffrir volontairement & long temps, pour remplir des devoirs pénibles ; que la *perſévérance* eſt une ſtabilité perpétuelle dans des réſolutions mûrement réfléchies, & qu'on n'a priſes qu'après avoir tout prévu & tout conſulté ; que la *tempérance* eſt la domination d'une raiſon ſévère ſur tous les mouvements de l'âme & ſur tous ſes penchants impétueux & déréglés ; que ſes eſpèces ſont la *continence*, la *clémence*, & la *modeſtie* ; que ſous le frein de la *continence*, la fougue des déſirs eſt réprimée par la raiſon : que la *clémence* adoucit les tranſports d'une colère aveugle ou d'un âpre reſſentiment ; que la *modeſtie* enfin répand une pudeur honnête dans toute la conduite d'un homme de bien, & ajoute un nouvel éclat à la dignité des actions louables ?

Ainſi, après avoir commencé par définir en dialecticien, le jeune homme apprendra à définir en orateur ; & peu à peu ſe raſſemblera dans ſon entendement cette foule d'êtres intellectuels qui environnent l'Éloquence, & qui, claſſés avec méthode, doivent un jour pouvoir ſe ſuccéder rapidement & ſans confuſion dans la penſée de l'orateur.

Ce ſera ſurtout dans les faits que lui préſentera l'Hiſtoire, que l'élève retrouvera ſa Métaphyſique en exemple & ſa Morale en action, mais modifiée par les circonſtances, qui quelquefois changent l'objet, au point de rendre digne de louange ce qui eſt en ſoi digne de blâme, & de rendre digne de blâme ce qui de ſa nature eſt digne de louange. Ici la tâche que le *Rhéteur* impoſera à ſon diſciple ſera de démêler, dans le caractère de l'action, ce qui la rend problématique, ou ce qui la diſtingue & l'excepte de la loi générale & de l'ordre commun.

De ces études on verra se former, non pas un système de Philosophie subtile & transcendante, mais un cours de Philosophie naturelle & sensible, accommodée à la vie & aux mœurs ; ce qui fut toujours, dit Cicéron, le partage de l'Éloquence ; *Quod semper oratoris fuit.* Et sans prétendre, comme lui, que l'orateur, pour être accompli, doive être en état de parler de tout avec connoissance de cause & autant d'abondance que de variété, au moins dirai-je qu'en laissant à la Philosophie ses subtilités & ses profondeurs, l'Éloquence doit être prémunie de toutes les idées morales qui caractérisent les hommes & distinguent leurs actions. *Oratori quæ sunt in hominum vitâ (quandoquidem in eâ versatur orator atque ea est ei subjecta materies) omnia quæsita, audita, lecta, disputata, tractata, agitata esse debent.* (De Orat. L. III.).

Mais il est temps que l'Éloquence elle-même reçoive ses disciples des mains de la Philosophie ; & je propose pour eux encore un exercice qui convient à leur âge, & dont l'exemple de Crassus & l'autorité de Cicéron garantissent l'utilité.

« Pour me former à l'Éloquence » (dit Crassus dans le Dialogue de l'*Orateur*), « j'avois d'abord » adopté la méthode des exercices de Carbon. Je » répétois de souvenir, je commentois, j'amplifiois quelque morceau de Poésie ou d'Éloquence, » que je venois de lire en notre langue. Mais je » m'aperçus que cette méthode étoit mauvaise, » en ce que mon auteur s'étant saisi d'abord, pour » rendre sa pensée, des termes les plus convenables, » les plus forts, les plus élégants, si je me servois » de ces mots, je ne faisois rien de moi-même ; » si j'en employois d'autres, je faisois plus mal. » Je préférai d'expliquer de mémoire les Oraisons des plus célèbres orateurs grecs ; & alors » j'eus le choix de tous les termes de ma langue » pour exprimer en liberté les pensées de mon auteur ».

Voilà, je crois, le genre d'exercice le plus propre à former les disciples de l'Éloquence ; & c'est celui que je substituerois à ces compositions futiles dont on fatigue les enfants.

Cet exercice commenceroit, dans l'école assemblée, par la lecture, à haute voix, d'un morceau pris d'un historien, d'un orateur, ou d'un poète : car on sait bien que l'Éloquence est répandue dans toute la sphère de la Littérature, *vagam & liberam & latè patentem*, mais dans tel climat plus brûlante, dans tel autre plus tempérée ; & qu'en passant sur différents sujets, comme par différentes plumes, elle change de caractère, de mouvement, & de couleur. *Nam quum sit oratio mollis, & tenera, & ita flexibilis ut sequatur quocumque torqueas ; tum & naturæ variæ, & voluntates, multum inter se distantia effecerunt genera dicendi.* (Orat.) Ainsi, tous les exemples en seroient variés, & tantôt la raison y domineroit, tantôt le sentiment ou quelque passion violente. Dans les uns, la justesse, la précision, l'énergie ; dans les autres, le coloris, la hardiesse des pensées, la vivacité des images ; dans les autres enfin, le ton, le style propre aux mouvements passionnés, se présenteroient pour modèle : & après la lecture, qui seroit sobrement accompagnée de réflexions, on laisseroit chacun exercer la mémoire, son esprit, son talent, à reproduire dans une autre langue ce qu'il en auroit retenu.

Le jeune élève ne seroit, dans ce travail, ni absolument livré à lui-même, ni absolument privé du plaisir de la production : il auroit, comme en traduisant, le mérite & l'attrait de l'invention du style, & de plus le mérite, encore plus attrayant, de l'invention des idées, pour suppléer à ses oublis. J'y crois voir surtout l'avantage de lui faire donner toute son attention aux figures, aux mouvements, aux tours du style de l'écrivain qu'on lui auroit donné pour modèle ; & combien plus vive & plus profonde seroit l'impression de l'exemple, lorsqu'au moment de la correction on le feroit apercevoir qu'il auroit mal saisi le caractère de son auteur, mal répondu, je le suppose, à l'énergie de Tacite, à la précision de Salluste, à l'élocution pleine, harmonieuse, & oratoire de Tite-Live !

C'est en s'exerçant à travailler ainsi d'après de grands modèles sur des sujets intéressants, qu'on lui éleveroit l'esprit, l'âme, & le style ; & qu'on lui donneroit ces ardent amour de son art, sans lequel, dans la vie, & singulièrement dans la carrière de l'Éloquence, on ne fait rien de grand. *Studium, & ardorem quemdam amoris, sine quo, quum in vitâ nihil quidquam egregium, tum certè hoc quod tu expetis, nemo unquam assequetur.* (De Orat. L. I.)

Dans ces premières études de l'Éloquence, Pétrone, le grand ennemi de la déclamation, vouloit qu'on fût nourri de la lecture des poètes, & de celle d'Homère :

Da primos verbis annos,
Mæoniumque bibat felici pectore fontem.

Théophraste reconnoissoit que la lecture des poètes étoit infiniment utile aux orateurs ; Longin la recommande à ceux qui veulent s'élever au ton de la haute Éloquence. Quintilien pense comme eux : « C'est dans les poètes, dit-il, qu'on doit » chercher le feu des pensées, le sublime des expressions, la force & la vérité des sentiments, » la justesse & la bienséance des caractères ».

Il ne laisse pas d'y avoir quelques précautions à prendre pour empêcher que les jeunes gens ne confondent l'Éloquence du poète avec celle de l'orateur ; & le maître auroit attention de leur faire bien distinguer, dans les tours, les figures, & les images du style poétique, ce qui excède les hardiesses qui sont permises au langage oratoire. Mais la distance de l'un à l'autre n'est pas aussi grande

Digitized by Google

qu'on l'imagine : *Est finitimus oratori poëta, numeris adstrictior paulo, verborum autem licentiâ liberior, multis vero ornandi generibus fictus ac pænè par.* (De Or. L. 1.) Auſſi le Sophocle latin Pacuvius étoit-il la lecture la plus habituelle de Craſſus & de Cicéron ; & je ſuis bien perſuadé que de tous les modèles celui que Maſſillon avoit le plus étudié, c'étoit Racine.

J'oſerai cependant n'être pas de l'avis de Cicéron, lorſqu'il aſſûre que la ſphère de l'orateur eſt auſſi étendue que celle du poëte : *In hoc certè propè idem, nullis ut terminis circumſcribat aut definiat jus ſuum.* (Ibid.) Et dans le choix des ſujets qu'on propoſe, ou des exemples qu'on préſente aux diſciples de l'Éloquence, on doit ſe ſouvenir que tout ce qui convient à un art dont le but n'eſt que de ſéduire & de plaire, ne convient pas à un art dont la fin eſt d'inſtruire & de perſuader. Ainſi, les écarts, les épiſodes, les détails de pur agrément, qui ſont permis à la Poéſie, ne le ſont pas à l'Éloquence. Dans celle-ci rien de ſuperflu ; tout doit tendre à la perſuaſion ; plaire, émouvoir n'en ſont que les moyens. Ainſi, le luxe, qui n'eſt que luxe, eſt interdit à l'Éloquence ; l'agréable y doit être utile ; les ornements de ſon édifice en doivent être les apuis.

Quant à l'étendue de leur domaine, celui de la Poéſie embraſſe, non ſeulement dans la nature, mais au dela, dans les poſſibles, dans les eſpaces du merveilleux, tous les objets réels ou faotaſtiques dont la peinture peut nous plaire ; la vérité connue, la feinte, le menſonge, tout eſt de ſon reſſort. L'Éloquence au contraire n'a pour objet que ce qui intéreſſe ſérieuſement les hommes, le juſte, l'honnête, l'utile, & le vrai dans ces trois rapports, mais le vrai qui n'eſt pas connu & qui a beſoin d'être prouvé ; ſans quoi l'Éloquence ſeroit ſans objet & n'auroit plus aucune force. Elle auroit beau couler, comme un fleuve rapide, dans un lit vaſte & libre ; elle paroîtroit calme & ſemblable à une eau dormante. C'eſt aux écueils qu'elle rencontre, qu'elle heurte, & qu'elle franchit, c'eſt au détroit où ſes flots ſe reſſerrent & redoublent de force & d'impétuoſité, c'eſt là qu'elle ſe fait connoître, & perd le nom d'Élocution, pour prendre celui d'Éloquence.

Celſus avoit donc bien raiſon de dire que l'Éloquence ne s'exerçoit que ſur des choſes conteſtées ; & Quintilien, en le réfutant, ſemble avoir méconnu lui-même le caractère de ſon art.

La Poéſie n'a que la vraiſemblance à ſe donner, & que l'illuſion à répandre ; l'Hiſtoire n'a communément que l'ignorance à éclairer ; la Philoſophie a de plus l'erreur & le préjugé à combattre : l'Éloquence a, non ſeulement l'opinion, mais les affections, les paſſions même à ſubjuguer, à dominer ; ce ſont là ſes triomphes : & cette différence ſera ſeule ſentir aux jeunes gens pourquoi le caractere de la Poéſie eſt une ſéduction perpétuelle ; celui de l'Hiſtoire, une ſincérité noble & calme ; celui de la Philoſophie, une diſcuſſion ſagement animée ; celui de l'Éloquence, une action pleine de chaleur, & plus ou moins véhémente, ſelon la force des obſtacles que ſon ſujet lui donne à renverſer. De ces obſtacles, le moindre c'eſt le doute ; & avec tout le charme du langage, celui qui, n'ayant aucune réſiſtance d'opinion, d'inclination, de doute à vaincre dans ſon auditoire, ne feroit que lui expoſer des vérités connues, ſeroit un beau parleur, & ſi l'on veut, un homme diſert, mais non pas un homme éloquent. C'eſt donc toujours un objet ſérieux, intéreſſant, problématique, & relatif à l'un de ces trois points, le juſte, l'honnête, & l'utile, qu'il faut choiſir, même dans les poëtes, pour y exercer les enfants.

Enfin ce qui me ſemble décider en faveur de cette eſpèce de leçons que je propoſe pour la ſeconde claſſe, c'eſt qu'en devenant tous les jours un peu plus difficiles & un peu plus ſavantes, elles amènent les diſciples à ce troiſième degré d'études, où ils auront à ſaiſir d'un coup d'œil l'ordonnance & la contexture de la Harangue & du Plaidoyer.

Et ſans cette méthode, comment leur faire en même temps obſerver l'ordre, l'enchaînement, l'accord, & la diverſité des parties dont cet enſemble eſt compoſé ? Une ſimple lecture ne les captive point, & ne laiſſe preſque jamais dans de jeunes eſprits que de légères traces ; la traduction eſt pénible & lente, & l'attention y eſt abſorbée par les détails de l'expreſſion ; le travail d'apprendre par cœur eſt méchanique, dès qu'il eſt commandé, & ſe réduit à retenir des mots ; l'extrait n'excite aucune ardeur, aucune émulation dans l'âme : enfin la compoſition en grand eſt inſenſée, avant l'étude des modèles. Quel moyen reſte-t-il pour en graver l'empreinte dans l'eſprit des élèves, que la methode de Craſſus, une lecture à haute voix, & après la lecture une rédaction, une traduction de mémoire ?

Ici l'on n'aura point à craindre l'inapplication des élèves : émus juſqu'à l'enthouſiaſme par cette lecture enivrante ; pleins des beautés qu'ils auront admirées dans les mouvements, les penſées, le langage de l'orateur ; en ſe frapant de ſes raiſons, ils auront été encore plus ſaiſis des paſſions qui l'animoient : fatigués de cette foule d'idées & de ſentiments qu'il leur aura tranſmis, ils brûleront de les répandre ; & s'ils ont en eux quelque germe d'Éloquence naturelle, on verra ces germes éclore à la chaleur vive & profonde dont il les aura pénétrés.

Je ne ſais ſi ce grand exemple de Craſſus me fait illuſion : mais je crois voir le jeune élève ſortir de cette école avec une force d'apréhenſion, une vigueur de jugement, une habitude à ſaiſir l'enſemble d'un ſujet ou l'état d'une cauſe, ſon point de vûe favorable, les vrais moyens, & en même temps ſon côté foible & périlleux ; une promptitude

à s'affecter des passions dont elle est susceptible ; une facilité à changer de ton, de mouvements, & de langage ; une impétuosité dans l'attaque, une adresse dans la défense, une souplesse & une agilité à parer tour à tour & à porter des coups rapides ; enfin une richesse, une abondance d'Élocution, que nul autre genre d'étude & d'exercice ne peut donner.

Cependant comme après avoir exercé long temps les jeunes peintres à dessiner d'après de grands modèles, on leur permet de composer ; on pourroit de même permettre aux élèves de l'Éloquence de s'essayer en liberté, lorsqu'ils auroient aquis des forces. Ce seroit, même dans les deux classes, une récompense honorable que l'on proposeroit à leur émulation.

Mais je persiste à demander 1°. que le sujet soit pris d'un écrivain du premier ordre, afin d'avoir plus sûrement à leur donner pour correctif, après la composition, le meilleur modèle possible. 2°. Que ce soit une question douteuse & sujette à discussion, soit d'une partie avec l'autre, soit de l'orateur avec lui même ; car ce qui seroit évident & inconteſtable ne donneroit plus lieu ni à la preuve ni à la réfutation, le vrai combat de l'orateur : l'élève doit savoir qu'il a toujours un adversaire dans l'opinion opposée à la sienne ; & quand cet adversaire est muet, c'est à lui de prendre sa place, & de parler contre lui-même avec autant de force & de chaleur que feroit un homme éloquent. (*Voyez* CHAIRE). 3°. Que pour ces essais on préfère les causes dont le principe est contesté, non seulement parce qu'elles donnent plus d'espace & d'essor à de jeunes esprits, mais parce qu'elles prêtent au dèvelopement de ces idées élémentaires que l'élève a déja reçues, & qu'elles sont les seules où il soit en état de faire quelques pas sans être mené par la main : car d'examiner, comme on le fait dans une cause particulière, si une chose est telle ou telle ; ou si le fait dont il s'agit est arrivé de telle ou de telle façon, par malice, par imprudence, involontairement, ou par nécessité ; si l'accusé a fait ce qu'on lui impute ; & s'il l'a fait selon la loi, hors de la loi, contre la loi, seul, de son propre mouvement, ou par l'impulsion d'un autre, &c ; tout cela tient à des circonstances dont il est impossible que les écoliers soient instruits.

Toutefois en donnant la préférence aux causes générales, non seulement comme plus simples, mais comme plus propres à faire connoître les grandes régions de l'Eloquence ; *nosse regiones intra quas venire debeas, ut pervefliges quod quæras* : & comme un moyen d'accoutumer l'esprit à voir les conséquences dans leur principe ; *Ubi eum locum omnem cogitatione sepseris, si modo usum rerum percalluerit, nihil te effugiet, atque omne quod erit in re occurret atque incidet* (De Orat. L. II) ; je ne laisserai pas d'observer qu'un grand nombre des plus belles causes sont des causes particulières, dont le principe est reconnu ; & c'est pour celui-ci que la méthode des *Rhéteurs* seroit nécessaire aux élèves.

Ces *Rhéteurs* avoient pris la peine de classer toutes les causes oratoires, & d'assigner à chaque espèce les moyens qui lui convenoient : c'est ce qu'on appeloit *loca* ; arsenal oratoire, où il faut avouer que les armes étoient rangées avec beaucoup d'ordre & de soin.

Cette méthode avoit l'avantage de tracer des routes, d'y poser des signaux, d'avertir l'orateur de celle qu'il auroit à suivre ; Cicéron lui-même en convient ; *Habet enim quædam ad commonendum oratorem.* Mais l'élève qui, après les premières études, auroit besoin d'aller chercher dans ces lieux oratoires les moyens propres à sa cause, seroit un esprit lent, timide, & sans essor : *Quod etiamsi ad instituendos adolescentulos magis aptum est, ut, simul ac posita sit causa, habeant quo se referant, unde statim expedita possint argumenta depromere : tamen & tardi ingenii est rivulos consectari, fontem rerum non videre.* (De Orat. L. II.)

« Qu'on me donne, disoit Antoine dans ce même » dialogue, un jeune homme qui ait bien fait ses » études ; si, avec un peu d'usage de l'art oratoire, » il a dans le génie quelque vigueur, je le por- » terai en un lieu où il trouvera, non pas un » filet d'eau enfermée & captive dans des canaux » étroits, mais un fleuve entier qui s'élance impé- » tueusement de sa source ». *Si fit is, qui & doctrinâ liberaliter mihi institutus, & aliquo jam imbutus usu, & satis acri ingenio esse videatur ; illuc eum rapiam, ubi non secluſa aliqua aquula teneatur, sed unde universum flumen erumpat.* (De Orat. L. II.)

Quelle étoit donc cette source abondante, auprès de laquelle tous les lieux communs des *Rhéteurs* ne lui sembloient que des filets d'eau ? C'étoit la cause elle-même ; & sa méthode, à lui, consistoit à la méditer profondément, à bien savoir quelle en étoit la nature, *quæ nunquam latet*, disoit-il, & à tirer de cette connoissance ses procédés & ses moyens.

La pratique de l'orateur que je viens de citer, pour s'instruire à fonds d'une affaire, étoit d'engager sa partie à plaider sa cause elle-même devant lui, sans témoin, afin qu'elle eût plus d'assurance ; & de plaider contre elle, afin de l'obliger à mettre au jour tous ses moyens. « Après avoir renvoyé » mon client, je fesois, dit-il, à moi seul trois » personnages différents ; le mien, celui de mon » adversaire, & celui de nos juges : ainsi, je plai- » dois les deux causes, & le mieux qu'il m'étoit » possible ; après cela je prononçois avec la plus » rigoureuse équité ».

Voilà une grande leçon & en même temps un moyen assez simple de rendre les causes particulières accessibles aux jeunes gens : car si le *Rhéteur* veut se mettre à la place de la partie, & se laisse

Digitized by Google

interroger, l'élève fera de ſon côté le perſonnage de l'avocat: & la juſteſſe, la ſagacité, la promptitude de ſon diſcernement percera dans cet exercice, par le ſoin qu'on lui verra prendre de démeler, de dénouer les difficultés véritables, par l'attention qu'il donnera aux points eſſenciels de la cauſe, par le choix qu'il fera des moyens déciſifs; car rien ne diſtingue plus ſûrement une bonne & une mauvaiſe tête, qu'une curioſité judicieuſe qui va au but, & une curioſité vague qui ſe diſſipe & s'égaré en chemin.

Il ne faut pas oublier cependant que l'exercice aprend à voir aux jeunes orateurs, comme il aprend à voir aux jeunes peintres, & qu'on prend quelquefois pour manque d'intelligence & d'aptitude, ce qui n'eſt que légèreté, diſſipation, diſtraction. L'avocat, parce qu'il eſt inſtruit, voit d'un coup d'œil, parmi les circonſtances & les moyens qu'on lui expoſe, ce qui lui eſt bon & ce que lui manque: ſes recherches ſont éclairées; celles de l'écolier peuvent être d'abord inquiètes & indéciſes. Il faut donc ſe donner la peine de lui aprendre à examiner, à développer une cauſe, à la voir ſous toutes ſes faces, à prévenir dans tous les points ce qu'on pourra lui oppoſer, & à ſe tenir préparé pour l'attaque & pour la défenſe. Or c'eſt ce qu'on n'a jamais fait.

Le premier tort des *Rhéteurs* a été, comme je l'ai dit, de croire enſeigner l'art de l'Eloquence à des enfants; & pour cela ils l'ont réduit en miètes; *Qui omnes tenuiſſimas particulas. . . . . ut nutrices infantibus pueris, in os inferant* (De Orat. L. II): & au contraire, le moyen de ſimplifier l'art, de le faciliter, auroit été de l'enſeigner en maſſes; un petit nombre des grands principes, appuyés ſur de grands exemples, auroit ſuffi, & n'auroit ni trouble ni fatigué de jeunes têtes.

La même erreur a fait aſſujétir à des règles minutieuſes & à des méthodes ſerviles ce qu'il y a de plus capricieux, de plus impérieux au monde, l'occaſion & la néceſſité. La *Rhétorique*, ainſi que la Tactique, ne peut rouler que ſur les hypothèſes: dans l'un & l'autre genre de combat il y a deux grands ordonnateurs, le jugement & le génie; mais ils ſont tous les deux ſoumis à des haſards qui déconcertent toutes les méthodes, & font fléchir toutes les règles.

Il falloit donc ſimplifier l'art le plus qu'il eût été poſſible, ne pas ériger en principe ce qui n'eſt juſte & vrai que ſous certains raports, n'enſeigner que le difficile, ne preſcrire que l'indiſpenſable, en un mot laiſſer au talent, comme les loix doivent laiſſer à l'homme, autant de ſa liberté naturelle qu'il en peut avoir ſans danger. Les règles preſcrites par les *Rhéteurs* ſont preſque toutes de bons conſeils & de mauvais préceptes.

Tout ſe réduit dans l'art oratoire, à inſtruire, à plaire, à émouvoir; encore, des trois, un ſeul doit-il paroître en évidence: & lors même que l'orateur emploie tous les moyens de ſe concilier le juge ou l'auditeur, de le flatter, de le fléchir, de l'irriter ou de l'apaiſer; le comble de l'art ſeroit encore de ne ſembler occupé qu'à l'inſtruire. *Una, ex tribus his rebus, res præ nobis eſt ferenda, ut nihil aliud, niſi docere, velle videamur. Reliquæ duæ, ſicut ſanguis in corporibus, ſic illæ in perpetuis orationibus fuſæ eſſe debebunt.* Cette règle en renferme mille; & ſi on l'a bien ſaiſie, ni les lieux oratoires, ni les figures, ni les ornements, ni aucune des formules de *Rhétorique*, ne s'introduiront qu'à propos & comme ſans étude & ſans deſſein dans l'Éloquence. Je ſais que les figures en ſont l'âme & la vie; & il n'en eſt aucune qui, naturellement employée & miſe à ſa place, ne donne de la grâce ou de la force à l'Élocution. Mais il faut que l'élève aprenne à les connoître, & non pas à les employer. Celles qui, dans la chaleur de la compoſition, ne ſe préſentent pas d'elles-mêmes, décèleroient trop l'artifice: la nature les a inventées; la nature doit les placer.

A l'égard de l'économie & de l'ordonnance de l'ouvrage oratoire, on la diviſera, ſi l'on veut, en ſix, en cinq, ou en trois parties. Mais quoiqu'on puiſſe donner pour modèle un diſcours dans lequel ces parties, diſtribuées ſelon l'uſage, tendent au but commun de la perſuaſion; l'exorde, par ſa modeſtie & ſa douceur inſinuante; l'expoſition, par la clarté d'une diviſion régulière & complète; la narration, par ſon adreſſe & ſon air d'ingénuité; la preuve par ſa ſolidité, ſa vigueur, & ſa rapidité preſſante; la réfutation, par la dextérité des tours, la force des répliques, & la chaleur des mouvements; la confirmation, par un accroiſſement de force & d'énergie; la concluſion, par cet éclat qui part des moyens raſſemblés; la péroraiſon, par des mouvemens d'indignation & de douleur, quand la cauſe en eſt ſuſceptible, ou par la ſéduction d'un pathétique doux & pénétrant ſans violence, quand la cauſe ne donne lieu qu'à la commiſération: le *Rhéteur* ne laiſſera pas d'avertir ſon diſciple que c'eſt au ſujet à preſcrire l'économie du diſcours, à décider du nombre, de la diſtribution, du caractère de ſes parties; & que non ſeulement ſous différentes formes un diſcours peut être éloquent; mais que, pour l'être autant qu'il eſt poſſible, il ne doit jamais affecter que la forme qui lui convient.

Savoir de quoi, dans quel deſſein, à qui & devant qui l'on parle; &, dans tous ces raports, dire ce qui convient, & le dire comme il convient: c'eſt l'abrégé de l'art oratoire.

Ainſi, l'importante leçon, la ſeule même dont l'élève auroit beſoin, ſi elle étoit bien développée, ſeroit de lui aprendre à viſer à ſon but; à ſe démander à lui-même quel eſt l'effet qu'il veut produire; s'il lui ſuffit d'inſtruire, ou s'il veut émouvoir; s'il eſt en état de convaincre, ou s'il aura beſoin d'intéreſſer & de flechir; s'il ſe propoſe d'exciter l'admiration ou l'indulgence, l'indignation ou la

pitié : alors il ſentira ſi ſon exorde doit être véhément ou timide ; ſi ſon expoſition ou ſa narration exige la ſimplicité, la modeſtie, ou la magnificence ; ſi, dans la preuve, il lui faut inſiſter ſur le principe ou ſur les conſéquences ; ſi, dans la réfutation, il doit agir de vive force, ou ruiner inſenſiblement les moyens de ſon adverſaire, employer l'artifice de l'inſinuation, ou le tranchant du ſyllogiſme, ou les entraves du dilemme, ou le piège de l'induction ; ſi le caractère de la péroraiſon doit être la véhémence & l'énergie, ou la douceur de la ſéduction, un pathétique violent & brûlant, ou cette ſenſibilité modérée qui fait couler de douces larmes, ou cette douleur déchirante qui pénètre dans tous les cœurs.

Enfin la concluſion de ce long cours d'étude ſera d'avertir les élèves les mieux inſtruits, que ce n'eſt encore rien que ce qu'ils ont appris : car ſans compter pour l'avocat cette immenſe étude des lois, ſans compter pour l'homme d'État la connoiſſance de la choſe publique dans ſes détails & dans tous ſes raports, ſans compter pour l'orateur chrétien la lecture & la méditation des livres ſacrés dont il doit être plein comme de ſa propre ſubſtance ; leur grande étude à tous, l'étude de toute leur vie, ſera celle des hommes qu'ils auront à perſuader, à dominer par la parole ; & pour cette étude, la véritable, la ſeule école, c'eſt le monde : nulle ſpéculation ne peut y ſuppléer, nulle hypothèſe n'y peut ſuffire. L'homme eſt un être ſi mobile, ſi changeant, ſi divers, qu'il eſt impoſſible d'enſeigner quels ſeront les hommes de tel lieu, de tel temps, de telle conjoncture ; quel ſera tel jour, à telle heure, l'eſprit dominant de la nation, de la cité, des tribunaux, de l'auditoire. C'eſt là cependant ce que l'orateur doit ſavoir ; & il ne le ſaura bien que ſur le lieu, ſur le temps, en *ſubodorant*, comme Cicéron, les ſentiments & les penſées, en mettant le doigt ſur les cœurs. Sans cela l'Éloquence eſt vague, & manque des deux propriétés qui en font toute la force, la convenance & l'apropos.

Que les jeunes gens ſachent donc que l'école n'a été pour eux qu'une lice obſcure & paiſible, dont les combats étoient des jeux ; & que maintenant il s'agit de ſe porter ſur le champ de bataille. *Educenda deinde dictio eſt ex hâc domeſticâ exercitatione & umbratili, medium in agmen, in pulverem, in clamorem, in caſtra, atque aciem forenſem.... periclitandæ vires ingenii, & illa commentario incluſa in veritatis lucem proferenda eſt.* (De Orat. I.. t.)

Selon la méthode que je viens de tracer, d'après les plus grands maîtres de l'art, on voit que les études de la *Rhétorique* ont trois degrés : que celles de la première claſſe ſont communes à tous les hommes dont on veut former la raiſon, cultiver l'eſprit, & polir le langage, & que juſque là l'homme du monde & l'orateur ont beſoin des mêmes leçons ; que celles de la ſeconde claſſe deviennent plus propres à l'Éloquence, mais conviennent également à l'orateur, au philoſophe, à l'hiſtorien, & au poète ; enfin que les études de la troiſième claſſe, où l'on enſeigne expreſſément les procédés de l'Éloquence, ſemblent ne convenir qu'aux jeunes gens qui ſe deſtinent ou à la Chaire, ou au Barreau, ou à quelque fonction publique qui demande un homme éloquent. Mais comme, pour développer le corps & lui donner plus de force & plus de ſouplеſſe, on exerçoit les jeunes romains au combat de la lutte, ſans vouloir en faire des athlètes ; de même, ſi l'on veut m'en croire, on exercera l'eſprit de la Jeuneſſe deſtinée aux fonctions qui demandent le don de la parole, on l'exercera longtemps dans la lice du plaidoyer : car il n'eſt point de genre d'Éloquence qui ne ſe réduiſe aux règles de la Plaidoirie ; inſtruire, prouver, réfuter, émouvoir, & perſuader, c'eſt, dans toutes les ſituations de la vie, l'art de dominer les eſprits.

On peut me demander quel temps je veux que l'on donne à ces études. Le temps qu'elles exigeront. Dans les beaux jours de l'Éloquence, les anciens ne le comptoient pas, & le croyoient bien employé : auſſi le ſénateur, le conſul, le cenſeur, l'homme de Lois, l'homme d'État, s'y formoient-ils en même temps ; & chaque citoyen, deſtiné aux fonctions publiques, en ſortoit propre à les remplir ». C'eſt un beau rêve, me dira-t-on ; & s'il a quelque réalité, ce n'eſt plus nous qu'elle intéreſſe. Au milieu d'un peuple, à la fois légiſlateur & juge, devant qui l'on plaidoit, non ſeulement pour la fortune & la vie du citoyen, mais pour l'utilité, la gloire, & le ſalut de la République ; dans un État où chacun aſpiroit à dominer par la parole ; que des hommes, ſans ceſſe en guerre dans la lice de l'Éloquence, pour leurs amis ou pour eux-mêmes, & qui venoient y décider, comme des gladiateurs, de leur perte ou de leur ſalut, ayent attaché à ce grand art tout l'intérêt de leur ſûreté, de leur fortune, & de leur gloire ; rien de plus naturel. Mais quel ſeroit pour nous le fruit, l'emploi de ces longues études ? où ſeroit la place de ces talents cultivés avec tant de ſoin ? Sommes-nous dans Rome ou dans Athènes ? & avons-nous une tribune où l'orateur, homme d'État, puiſſe parler en liberté » ?

Faſſe le Ciel qu'il s'en élève & en grand nombre de ces citoyens éloquents ! On demande où ſeroit leur place ? Partout où la voix de la ſageſſe, de la vérité, de la vertu, de l'intérêt public, de l'amour de l'humanité, a le droit de ſe faire entendre ; & ſous ce règne où ne l'a-t-elle pas ! L'Éloquence n'a plus de tribune ! Mais la Chaire en eſt une encore, pour cette Morale ſublime, que rend plus pure encore & plus touchante la ſainteté de ſes motifs. Mais les Académies ſont des tribunes, où, la palme à la main, on demande aujourdhui, comme autrefois dans la place d'Athènes, Qui

veut *parler pour le bien public?* Dans Athènes, ce n'étoit qu'au moment où la République étoit menacée, dans les jours de criſe & de danger, que la voix du héraut ſe feſoit entendre : ici, dans le ſein de la paix, & lorſque l'indolence de la ſécurité, de la tranquillité publique, ſembleroit pouvoir refroidir l'intérêt général ; ici, tous les jours, & du centre & des extrémités du royaume, la voix s'élève, & dit aux orateurs : « Tel abus règne, » tel préjugé domine ; pour le combattre & le » détruire, *qui veut parler? qui veut parler* contre » la ſervitude, contre la rigueur inutile de nos » anciennes lois pénales, contre l'iniquité des peines » infamantes, ſur les moyens de conſerver cette » multitude innombrable d'enfants qui vont périr » dans les aſiles de l'indigence, ou ſur les moyens » de détruire ce vieux fleau de la mendicité, ſans » manquer au reſpect que l'on doit au malheur ; » *qui veut parler?*

» L'exemple des hautes vertus, des ſublimes » talents, des travaux héroïques, s'efface dans » l'éloignement, & ne jette plus qu'une pâle & » froide lumière ; pour en ranimer l'émulation avec » le ſouvenir, *qui veut parler?* Le génie & l'am- » bition des ſouverains ſe tourne vers la ſolide » gloire, vers celle qui ne coutera ni larmes ni » ſang à leurs peuples, & qui ſera le prix du bien » qu'on aura fait ; les peuples eux-mêmes com- » mencent à ſentir qu'une Politique funeſte les a » trompés, en les rendant jaloux & rivaux l'un de » l'autre, & que la nature les avoit faits pour » être amis ; *qui veut parler*, pour aplaudir à cette » grande révolution, & pour y encourager & les » rois & les peuples ?

» Un jeune prince, (de Brunſwick) ſe dévoue » pour ſecourir des malheureux qui vont périr ; & » à l'inſtant une voix touchante, une voix chère » à la nation, s'élève & demande : *Qui veut parler* » avec l'enthouſiaſme d'une Poéſie éloquente, pour » rendre, à la mémoire de ce héros de l'humanité, » l'hommage, les vœux, les regrets de la recon- » noiſſance univerſelle ? qu'il aquite le genre hu- » main de ce devoir ; & la couronne d'or, qu'on » refuſoit à Démoſthène, l'attend & lui eſt aſ- » ſûrée ».

Qu'on ne diſe donc plus que les grands objets manquent à l'Eloquence ; mais bien plus tôt que l'Eloquence manque le plus ſouvent aux grands objets qui la demandent, qui l'appellent, qui l'invoquent de toutes parts. Son domaine aura ſes limites ; elle ne ſera plus ſéditieuſe & turbulente ; elle ne ſera plus délatrice & calomnieuſe : mais ſi elle n'a pas toute la liberté de l'Eloquence republicaine, auſſi n'en aura-t-elle pas la licence & les vices. Elle ſera moins de bien peut-être ; mais elle ne ſera que du bien, & ſera de grands biens encore. Je ne parle point du Barreau, où la juſtice & l'innocence auront toujours beſoin de ſon organe ; mais partout où le bien moral & politique, l'utile, l'honnête, & le juſte ſont mis en délibération, dans les conſeils, dans les tribunaux, dans les députations, & dans les aſſemblées, elle aura lieu de ſe montrer : elle aura lieu de parler aux peuples au nom du ſouverain, au ſouverain au nom des peuples ; conſolante & ſenſible en émanant du trône, reſpectueuſe & ſage en y portant les vœux, les gémiſſements des ſujets. Elle ne ſera point de révolution violente ; mais elle amènera des réformes utiles, des changements ineſpérés : elle rendra du moins l'autorité plus douce, l'obéiſſance plus facile, le ſouverain plus cher encore, les peuples plus intéreſſants.

Mais il eſt pour elle un empire plus étendu & plus durable. Cet art précieux, que les anciens ne poſſédoient pas, l'art de l'Imprimerie, donne des ailes & cent voix à l'Eloquence, comme à la Renommée ; les livres ſont pour elle des miniſtres rapides, qui, d'une extrémité du monde à l'autre, vont porter la lumière & la perſuaſion ; & n'eût-elle que ces organes, de quel prix ne ſeroient pas encore le talent, le génie, & l'âme d'un homme vertueux & ſage, à qui, pour rendre ſa ſageſſe & ſa vertu féconde, le Ciel auroit donné le don d'écrire éloquemment ! Un livre, où les principes d'une ſaine Philoſophie, d'une Politique morale, d'une ſage Légiſlation, d'une Adminiſtration ſalutaire, ſeront dévelopés avec une Eloquence lumineuſe & ſenſible, ſera lui ſeul pour le monde un bienfait qu'on ne ſauroit apprécier. La raiſon ſans doute auroit droit de perſuader par elle-même ; mais combien de vérités utiles, froidement & négligemment énoncées dans des écrits judicieux, y ſeroient reſtées enſevelies, ſi l'Eloquence n'étoit venue les retirer comme du tombeau, & les rendre à la vie, en leur communiquant tout ſon charme & tout ſon pouvoir ? (*M. MARMONTEL.*)

RHOPALIQUE, adj. *Belles-Lettres.* On donnoit ce nom, chez les anciens, à une ſorte de vers qui commençoient par un monoſyllabe, & qui continuoient par des mots tous plus longs les uns que les autres ; en ſorte que le ſecond étoit plus long que le premier, & ainſi de ſuite juſqu'au dernier.

Ils étoient ainſi nommés du grec ῥόπαλον, *maſſue* ; parce que ces vers étoient en quelque façon ſemblables à une maſſue, qui commence par un bout fort mince & finit par une groſſe tête.

Tel eſt ce vers d'Homère,

Ω' μάκαρ Ἀτρεϊδη μοιρηγενὲς ὀλβιοδαίμων ;

ou celui-ci d'Auſone,

Spes, Deus, æterne ſtationis conciliator.

(*ANONYME.*)

RHYTHME, ſ. m. *Belles-Lettres.* Ῥυθμὸς, chez les grecs, c'eſt à dire, *Cadence* ; & alors il ſe

prend dans le même ſens que le mot *Nombre*. *Voyez* NOMBRE.

Il déſigne encore en général la meſure des vers. Mais pour dire quelque choſe de plus particulier, le *Rhythme* n'eſt qu'un eſpace terminé ſelon certaines lois. Le Mètre eſt auſſi un eſpace terminé, mais dont chaque partie eſt remplie ſelon certaines lois.

Pour expliquer nettement cette différence, ſuppoſons un *Rhythme* de deux temps : de quelque façon qu'on le tourne, il en réſulte toujours deux temps ; le *Rhythme* ne conſidère que le ſeul eſpace. Mais ſi l'on remplit cet eſpace de ſons ; comme ils ſont tous plus ou moins longs ou brefs, il en faudra plus ou moins pour le remplir : ce qui produira différents mètres ſur le même *Rhythme*, ou, ſi l'on veut, différents partages du même eſpace. Par exemple, ſi les deux temps du *Rhythme* ſont remplis par deux longues, le *Rhythme* devient le mètre qu'on appelle *Spondée* ; s'ils ſont remplis par une longue & deux brèves, le *Rhythme*, ſans ceſſer d'être le même, devient *Dactyle* ; s'il y a deux brèves & une longue, c'eſt un *Anapeſte* ; s'il y a une longue entre deux brèves, c'eſt un *Amphibrache*, enfin, quatre brèves feront un *double Phyrrique* : voilà cinq eſpèces de mètres ou de pieds ſur le même *Rhythme*.

Le *Rhythme*, dans la Proſe, eſt, comme dans la Poéſie, la meſure & le mouvement ; l'un & l'autre ſe trouvent dans la Proſe, ainſi que dans la Poéſie. En Proſe, la meſure n'eſt que la longueur ou la brièveté des phraſes, & leur partage en plus ou moins de membres ; & le mouvement réſulte de la quantité des ſyllabes dont ſont compoſés les mots. Les effets du *Rhythme* ſont connus dans la Poéſie : ſa vertu n'eſt pas moindre en Proſe. Il eſt impoſſible de prononcer une longue ſuite de paroles ſans prendre haleine ; quand celui qui parle pourroit y ſuffire, ceux qui l'écoutent ne pourroient le ſupporter : il a donc été néceſſaire de diviſer le diſcours en pluſieurs parties ; on a encore ſubdiviſé ces parties, & on y a inſéré d'autres pauſes de plus ou de moins de durée, ſelon qu'il étoit convenable ; & de là s'eſt formé ce qu'on peut appeler la *Meſure* de la Proſe. C'eſt le beſoin de reſpirer, c'eſt la néceſſité de donner de temps en temps quelque relâche à ceux qui nous écoutent, qui a fait partager la Proſe en pluſieurs membres ; & ce partage, perfectionné par l'art, eſt devenu une des grandes beautés du diſcours : mais cet embelliſſement ne peut ſe ſéparer du Nombre, c'eſt à dire, de la quantité des ſyllabes. Les phraſes ne peuvent plaire, que lorſqu'elles ſont compoſées de pieds convenables : c'eſt alors que la Proſe, s'accommodant à toutes les variétés du diſcours, s'inſinue dans les eſprits, les remue & les échauffe ; c'eſt alors qu'elle devient une eſpèce de Muſique, qui offre partout une meſure réglée, un mouvement déterminé, & des cadences variées & gracieuſes. D'abord l'oreille ſeule & le goût des écrivains avoient réglé le *Rhythme* de la Proſe : enſuite l'art le perfectionna ; & on aſſigna à chaque ſtyle l'eſpèce de pied qui lui convenoit davantage, ſoit pour le ſtyle oratoire, ſoit pour le ſtyle hiſtorique, ſoit pour le dialogue : en un mot, pour quelque eſpèce de ſtyle que ce fût, la meſure & le mouvement étoient déterminés par des règles, en Proſe ainſi qu'en Poéſie ; & ces règles étoient regardées comme ſi eſſencielles, que Cicéron n'en diſpenſe pas même les orateurs qui avoient à parler ſur le champ. (*Le chevalier de* JAUCOURT.)

RIDICULE, ſ. m. *Poème dramatiq. Comiq.* Le *Ridicule*, dans le Poème comique, eſt, ſelon Ariſtote, tout défaut qui cauſe difformité ſans douleur, & qui ne menace perſonne de deſtruction, pas même celui en qui ſe trouve le défaut : car s'il menaçoit de deſtruction, il ne pourroit faire rire ceux qui ont le cœur bien fait ; un retour ſecret ſur eux-mêmes leur feroit trouver plus de charmes dans la compaſſion.

Le *Ridicule* eſt eſſenciellement l'objet de la Comédie. Un philoſophe diſerte contre le vice ; un ſatirique le reprend aigrement ; un orateur le combat avec feu ; le comédien l'attaque par des railleries, & il réuſſit quelquefois mieux qu'on ne feroit avec les plus forts arguments.

La difformité qui conſtitue le *Ridicule*, ſera donc une contradiction des penſées de quelque homme, de ſes ſentiments, de ſes mœurs, de ſon air, de ſa façon de faire, avec la nature, avec les lois reçues, avec les uſages, avec ce que ſemble exiger la ſituation préſente de celui en qui eſt la difformité. Un homme eſt dans la plus baſſe fortune, il ne parle que de rois & de ſatrapes ; il eſt de Paris & à Paris, il s'habille à la chinoiſe ; il a cinquante ans, & il s'amuſe ſérieuſement à atteler des rats de papier à un petit chariot de carte ; il eſt accablé de dettes & ruiné, il veut apprendre aux autres à ſe conduire & à s'enrichir : voilà des difformités *ridicules*, qui ſont, comme on le voit, autant de contradictions avec une certaine idée d'ordre ou de décence établie.

Il faut obſerver que tout *Ridicule* n'eſt pas riſible. Il y a un *Ridicule* qui nous ennuie, qui eſt mauſſade ; c'eſt le *Ridicule* groſſier : il y en a un qui nous cauſe du dépit, parce qu'il tient à un défaut qui prend ſur notre amour propre ; tel eſt le ſot orgueil : celui qui ſe montre ſur la ſcène comique eſt toujours agréable, délicat, & ne nous cauſe aucune inquiétude ſecrète.

Le Comique, ce que les latins appellent *Vis comica*, eſt donc le *Ridicule vrai*, mais chargé plus ou moins, ſelon que le Comique eſt plus ou moins délicat. Il y a un point exquis, en deça duquel on ne rit pas & au dela duquel on ne rit plus, au moins les honnêtes gens : plus on a le goût fin & exercé ſur les bons modèles, plus on le ſent ; mais c'eſt de ces choſes qu'on ne peut que ſentir.

Or

Or la vérité paroit poussée au delà des limites, 1°. quand les traits sont multipliés & présentés les uns à côté des autres. Il y a des *Ridicules* dans la société; mais ils sont moins frapants, parce qu'ils sont moins fréquents. Un avare, par exemple, ne fait ses preuves d'avarice que de loin en loin: les traits qui prouvent sont noyés, perdus, dans une infinité d'autres traits qui portent un autre caractère; ce qui leur ôte presque toute leur force. Sur le théâtre un avare ne dit pas un mot; ne fait pas un geste, qui ne représente l'avarice: ce qui fait un spectacle singulier, quoique vrai, & d'un *Ridicule* qui nécessairement fait rire.

2°. Elle est au delà des limites, quand elle passe la vraisemblance ordinaire. Un avare voit deux chandelles allumées, il en souffle une; cela est juste: on la rallume encore; il la met dans sa poche; c'est aller loin; mais cela n'est peut-être pas au delà des bornes du Comique. Dom Quichotte est *ridicule* par ses idées de chevalerie, Sancho ne l'est pas moins par ses idées de fortune: mais il semble que l'auteur se moque de tous deux, & qu'il leur souffle des choses outrées & bisarres, pour les rendre *ridicules* aux autres, & pour se divertir lui-même.

La troisième manière de faire sortir le Comique, est de faire contraster le décent avec le *Ridicule*. On voit sur la même scène un homme sensé, & un joueur de Trictrac qui vient lui tenir des propos impertinents: l'un tranche l'autre, & le relève. La femme ménagère figure à côté de la savante; l'homme poli & humain, a côté du misanthrope; & un jeune homme prodigue, a côté d'un père avare. La Comédie est le choc des travers des *Ridicules* entre eux, ou avec la droite raison & la décence.

Le *Ridicule* se trouve partout: il n'y a pas une de nos actions, de nos pensées, pas un de nos gestes, de nos mouvements, qui n'en soient susceptibles. On peut les conserver tout entiers, & les faire grimacer par la plus légère addition. D'où il est aisé de conclure, que quiconque est vraiment né pour être poète comique, a un fonds inépuisable de *Ridicules* à mettre sur la scène, dans tous les caractères de gens qui composent la société. *Cours de Belles-Lettres.* (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

RIMAILLEUR, s. m. *Littérature.* Auteur médiocre ou mauvais, qui *rime* sans génie & sans goût. Ce terme se prend toujours en mauvaise part: ainsi, Rousseau dit dans une de ses épigrammes;

Griphon, *Rimailleur* subalterne,
Vante Siphon le barbouilleur;
Et Siphon, peintre de taverne,
Vante Griphon le *Rimailleur.*

(*ANONYME.*)

RIME, s. f. *Litt.* La *Rime* est la consonnance des finales des vers. Cette consonnance doit être sensible à l'oreille; il faut pour cela qu'elle tombe sur des syllabes sonores; & si les vers finissent par une muette, la *Rime* doit être double, c'est à dire que la pénultième & la finale doivent être consonnantes. Quoique dans les finales des mots, les consonnes qui suivent la voyelle ne se fassent presque jamais sentir, cependant pour *rimer* à l'œil en même temps qu'à l'oreille, on veut que les deux finales présentent les mêmes caractères, ou des caractères équivalents: par exemple, *sultan* ne *rime* point avec *instant*; *instant* & *attend riment* ensemble.

On appelle *Rime masculine*, celles de mots dont la finale est une syllabe pleine & sonore; & *féminine*, celle dont la finale est une syllabe muette. Dans la première, il suffit que les finales soient consonnantes; dans la seconde, la consonnance doit commencer à la pénultième: *revers* & *pervers riment* ensemble; *source* & *force* ne *rimeroient* pas, quoique la finale muette soit la même; mais bien *source* & *course*, *exerce* & *diverse*.

On appelle *Rime* pleine, celle où non seulement le son, mais l'articulation est la même: comme *vertu* & *abattu*, *étude* & *solitude*. On appelle *Rime* suffisante, celle qui n'est que dans le son, & non dans l'articulation, comme *vertu* & *vaincu*, *timide* & *rapide*. Quand la *Rime* qu'on emploie est trop abondante, comme celle des mots en *ant*, on regarde comme une négligence la *Rime* qui n'est que dans le son, & qui n'est pas dans la consonne: aussi voit-on peu d'exemples dans les bons poètes du temps de Boileau & de Racine, de *Rimes* aussi négligées que celle d'*amant* & d'*inconstant*. Si toutefois il y a deux consonnes qui précèdent la voyelle, comme dans la finale de *surprend*, c'est assez pour l'oreille que la seconde de ces consonnes soit la même: ainsi, ce mot *surprend rimera* très-bien avec *grand*. La *Rime* est double, lorsque non seulement la finale sonore, mais la pénultième, a le même son, comme *attirer*, *respirer*. La *Rime* est simple, lorsqu'elle n'est que dans la finale, comme *différer*, *respirer*. Elle est en même temps pleine & double, lorsque l'articulation & le son des deux syllabes sont les mêmes, comme *préférer*, *différer*. Dans les vers féminins l'articulation doit être la même dans les deux mots: *escorte* & *discorde* ne *riment* point, parce que l'articulation de la muette est différente.

Deux syllabes ont le même son & la même articulation, quoiqu'elles ne s'écrivent pas de même: c'est ainsi que *rivaux* & *nouveaux*, *essais* & *succès*, *riment* très-bien ensemble. Mais on exige que les dernières syllabes se terminent par les mêmes lettres ou par leur équivalent, comme je l'ai dit, quoique dans la prononciation on ne les fasse pas entendre. Si l'un des deux mots, par exemple, est terminé par un *t* ou par une *s*, le

ſecond mot finira de même ou par l'équivalent : ainſi *prétend rimera* très-bien avec *inſtant*, *accord* avec *reſſort*, *lois* avec *bois*, *glacés* avec *aſſez*.

A plus forte raiſon, lorſque la conſonne finale ſe fait entendre, doit-elle être à la fin des deux mots, ſinon la même pour les yeux, du moins la même pour les oreilles : *ſang* ne *rimera* point avec *innocent*, mais avec *flanc*, dont le *c* final a le même ſon que le *g*.

On s'eſt permis quelquefois des *Rimes* que l'œil ou l'oreille déſavoue : par exemple, celle d'*encor* avec *ſort*, celle de *mer* avec *aimer*, de *remords* avec *mort*, celle de *toucher* avec *cher*, celle de *fiers* avec *foyers*, &c. Parmi ces licences les plus uſitées ſont les *Rimes* de *guerre* avec *père*, de *couronne* & de *trône*, de *travaux* & de *repos*. La diſſonnance des deux premières eſt cependant très-ſenſible ; & quant à la dernière, une oreille un peu delicate s'aperçoit aiſement de la différence du ſon de l'*o* clair & bref de *repos*, & du ſon de l'*o* plus grave, plus ſourd & plus long de *travaux*. Il n'y a point de voyelle qui ne ſoit de même, tantôt plus claire & plus brève, tantôt plus grave & plus longue ; mais dans les ſons de l'*a*, de l'*i*, de l'*u*, de l'*ou*, &c., cette différence n'eſt pas auſſi frapante que dans les ſons de l'*e* & dans les ſons de l'*o* ; auſſi ne fait-on pas de difficulté ſur la *Rime* d'*âge* & de *ſage*, d'*île* & de *fertile*, de *gîte* & d'*agite*, de *chûte* & d'*exécute*, de *coute* & de *redoute*, &c. Il n'en eſt pas de même de *trompette* & de *tempête*, de *terre* & de *myſtère*, d'*homme* & d'*atôme*, de *pôle* & de *bouſſole*, dont la *Rime* ne ſera jamais qu'une licence.

Peut-on ne pas regarder le travail biſarre de rimer, nous dit l'abbé Dubos, *comme la plus baſſe des fonctions de la méchanique de la Poeſie?* Que n'a-t-il dit la même choſe de la meſure & du rhythme du vers d'Homère & de Virgile, & de ces conſtructions ſi ſoigneuſement travaillées qui occupoient Démoſthène, Platon, Thucydide, & Xénophon, chez les grecs ? Cicéron, Tite-Live, & Salluſte, chez les latins ; & qui les occupoient auſſi ſérieuſement que la recherche & l'enchaînement des penſées ? Ce méchaniſme de la parole doit paroître bas & puéril à un obſervateur auſtère qui ne compte pour rien le charme de l'expreſſion : mais pour l'homme doué d'un organe ſenſible & d'un goût délicat, cette méchanique a ſon prix.

Entre le travail qu'exige la *Rime*, & celui qu'exige la conſtruction du vers meſuré ou de la période harmonieuſe, la différence ne peut être que dans le plus ou le moins de plaiſir qui en réſulte. Il falloit donc examiner d'abord ſi la *Rime* falloit plaiſir, & un plaiſir aſſez ſenſible pour mériter la peine qu'elle donne.

La *Rime* peut cauſer trois ſortes de plaiſirs. L'un eſt relatif à l'organe, c'eſt le ſentiment de la conſonnance ; & ce plaiſir, je l'avoue, eſt factice ; il reſſemble à l'uſage de certaines odeurs qui ne plaiſent pas, qui déplaiſent même à ceux qui n'y ſont pas accoutumés, & qui deviennent une jouiſſance & un beſoin par l'habitude. Il y auroit peu de bon ſens à raiſonner cette eſpèce de plaiſir & à le diſputer à ceux qui en jouiſſent : il s'agit ſeulement de ſavoir s'il eſt réel & s'il eſt ſenſible ; dès lors, naturel ou factice, c'eſt un plaiſir de plus, & il ne ſauroit trop y en avoir dans la nature & dans les arts.

La *Rime* n'intéreſſe pas ſeulement l'oreille, elle ſoulage, elle aide la mémoire ; & ſi c'eſt un plaiſir pour l'eſprit de ſe rétracer fidèlement & ſans peine les idées qui lui ſont chères, tout ce qui rend léger & facile ce travail de la réminiſcence, doit être un agrément de plus. Or il eſt certain que la *Rime* donne à la memoire des ſignaux plus marqués pour retrouver la trace des idées. Par ce raport de conſonnances, un mot en rappelle un autre ; & tel vers nous auroit échappé, qui, par cette extrémité que l'on tient encore, ſera tiré de l'oubli.

La *Rime* eſt enfin un plaiſir pour l'eſprit, par la ſurpriſe qu'elle cauſe : & lorſque la difficulté, heureuſement vaincue, n'a fait que donner plus de ſaillie & de vivacité, plus de grâce ou d'énergie à l'expreſſion & à la penſée, ſoit par la ſingularité ingénieuſe du mot que la *Rime* a fait naître, ſoit par le tour adroit, & pourtant naturel, qu'elle a fait prendre à l'expreſſion, ſoit par l'image nouvelle & juſte qu'elle a préſentée à l'eſprit ; la ſurpriſe qui naît de ces haſards réſervés au talent, où la recherche eſt déguiſée ſous l'apparence de la rencontre, cette ſurpriſe mêlée de joie, eſt un plaiſir à chaque inſtant nouveau, pour qui connoît l'indocilité de la langue & les difficultés de l'art.

Ce plaiſir eſt d'autant plus vif, que la *Rime* paroît à la fois plus rare & plus heureuſement trouvée. Dans la langue italienne, où les conſonnances ne ſont que trop fréquentes, la *Rime* doit cauſer peu de ſurpriſe : elle eſt ſi commune, qu'en improviſant on la rencontre à chaque pas ; & dans la contexture du vers, comme dans celle de la proſe, les italiens ont plus de peine à fuir la *Rime* qu'à la chercher.

Elle eſt plus clair ſemée dans la langue françoiſe, grâce à la variété de nos déſinences ; auſſi y a-t-il, s'il m'eſt permis de comparer le poète au chaſſeur, plus de bonheur à la découvrir, & plus d'adreſſe à l'attraper. Ce plaiſir eſt réellement, pour le ſpectateur, ſemblable à celui de la chaſſe ; & en ſuivant la comparaiſon, on verra que dans l'une & l'autre la ſagacité dans la recherche, l'inquiétude dans l'attente, la ſurpriſe dans la rencontre, l'adreſſe & la célérité à tirer juſte & comme à la courſe, ſont une ſuite continuelle & rapide d'agréables émotions.

Un autre avantage que la même comparaiſon fera ſentir en faveur de la *Rime*, c'eſt de donner à l'eſprit, à l'imagination, & au ſentiment plus d'ardeur & d'activité par l'aiguillon de la difficulté, qui à chaque inſtant les preſſe & les anime. L'eſprit humain eſt naturellement porté à l'indolence, & en écrivant en proſe, rien de plus difficile que de ne pas ſe laiſſer aller à une indulgence pareſſeuſe, & aux négligences qu'elle autoriſe; au lieu du moins qu'en écrivant en vers, & en vers *rimés*, la difficulté renaiſſante réveille à tout moment l'attention prête à ſe ralentir, & la tient, ſi j'oſe le dire, en haleine. Tout le monde connoît les vers de la Faye où la gêne du vers eſt comparée à ces canaux qui rendent les eaux jailliſſantes; ſeroit-il permis d'ajoûter que la *Rime*, à la fin d'un vers, eſt comme l'extrémité plus étroite encore du tuyau d'où les eaux jailliſſent. C'eſt une attention curieuſe à donner à la lecture des bons poètes, que de voir combien d'images nouvelles, de tours originaux, d'expreſſions de génie, de penſées qu'ils n'auroient pas eues ſans la contrainte de la *Rime*, leur ont été données par elle; & combien d'heureuſes rencontres ils ont faites en la cherchant.

Mais comme c'eſt en même temps à la difficulté de la *Rime* & à l'aiſance avec laquelle on a vaincu cette difficulté, que le plaiſir de la ſurpriſe eſt attaché; il ſuit de là que, ſi la *Rime* eſt trop commune, ſi les mots conſonnants ont trop d'analogie & ſont trop voiſins l'un de l'autre dans la penſée, comme le ſimple & le compoſé, ou comme deux épithètes à peu près ſynonymes, la *Rime* n'a plus ſon effet. De même ſi elle eſt trop ſingulière, citée de trop loin, trop péniblement recherchée, l'effort s'y fait ſentir, & l'idée de bonheur & d'adreſſe s'évanouit. Boileau appeloit *Rimes de bouts rimés*, celle de *Sphinx* & de *Sirinx*, & la reprochoit à Lamotte. L'eſclave qui traîne ſa chaîne ne nous cauſe aucune ſurpriſe; mais s'il joue avec ſes liens, il nous étonne; & encore plus ſi, par la grâce & la dextérité avec laquelle il en déguiſe & la gêne & le poids, il s'en fait comme un ornement.

On regarde comme un tour de force d'employer des *Rimes* biſarres, & cela eſt permis dans un poème badin, comme le conte & l'épigramme; mais dans le vrai, rien n'eſt plus facile, & rien ne ſeroit de plus mauvais goût dans un poème ſérieux. De cent perſonnes qui rempliſſent paſſablement des bouts *rimés* héteroclites, il n'y en a quelquefois pas une en état de faire quatre vers élégants. L'extrême difficulté dans l'emploi de la *Rime*, eſt de la rendre à la fois heureuſe & naturelle, imprévue & facile; au point qu'elle paroiſſe avoir obéi au poète, comme le cheval d'Alexandre, que lui ſeul avoit pu dompter. On ſent que ce mérite exclut également la *Rime* triviale & la *Rime* forcée: Racine eſt en cela le premier modèle de l'art.

Obſervons cependant qu'à meſure qu'un poème a, par ſon caractère, plus de beautés ſupérieures, plus de grandeur & d'intérêt, le foible mérite de la *Rime* y devient plus frivole & moins digne d'attention. Il eſt encore de quelque conſéquence dans la partie deſcriptive de l'Épopée, où la tranquile majeſté du récit laiſſe appercevoir à loiſir tous les agrémens acceſſoires du ſtyle: mais dès que la paſſion s'empare de la ſcène, ſoit dramatique ſoit épique, l'harmonie elle-même eſt à peine ſenſible; le vers ſe briſe, les nombres ſe confondent, la *Rime* frape en vain l'oreille; l'eſprit n'en eſt plus occupé. De là vient que, dans pluſieurs de nos plus belles tragédies, c'eſt la partie la plus négligée, & perſonne encore ne s'eſt aviſé, en ſanglottant & en verſant des larmes, de critiquer deux vers ſublimes, pour être *rimés* foiblement.

Mais dans des Poéſies d'un genre moins animé, moins entraînant, dans celles qui, foibles de penſées & dénuées de paſſions, tirent preſque tout leur mérite de l'ingénieuſe induſtrie de la parole; l'écrivain qui néglige la *Rime*, renonce à l'un de ſes grands avantages: & que reſtera-t-il de curieux & de piquant dans la conſtruction de ces vers froids, s'ils ne ſont pas *rimés*?

Les verſificateurs vulgaires, qui négligent la *Rime*, pour reſſembler en quelque choſe à un grand poète, qui dans la rapidité de ſes compoſitions l'aura quelquefois négligé, ſont loin d'avoir les mêmes droits que lui de ſe diſpenſer de la règle. On les entend parler avec dédain de cette attention à bien *rimer*, qu'ils appellent minutieuſe. Mais que n'ont-ils, comme Voltaire, vingt-mille beaux vers bien *rimés* à produire, pour faire voir que s'ils le vouloient bien, ils *rimeroient* encore de même? En s'épargnant la peine d'être corrects, les grands écrivains ſe donnent des licences, les petits ſe donnent des airs, & l'affectation de mépriſer le talent qu'on n'a pas, fut toujours la reſſource de la vanité impuiſſante. (*M. MARMONTEL.*)

Il faut tenir compte ici de différents uſages de la *Rime*, que nos anciens poètes avoient imaginés, & qu'ils regardoient comme merveilleux ſans doute, à cauſe de la difficulté, quoique ce ne fuſſent au fond que des tours de force puérils.

Rime annexée, *concatenée*, *enchaînée*, *fraterniſée* ou *fratriſée*, car tous ces mots préſentent à peu près la même idée. Cette *Rime*, dont on trouve force exemples dans les premiers poètes françois, conſiſtoit à commencer un vers par la dernière ſyllabe du vers précédent, ou par une partie conſidérable du dernier mot, ou par le dernier mot entier de ce vers précédent. Exemples:

Dieu gard' ma maîtreſſe & *régente*,
Gente de corps & de *façon*,
Son cœur tient le mien en ſa *tente*,
Tant & plus d'un ardent friſſon.

Pour dire au temps qui *court* ;
Cour eſt un périlleux *paſſage* ;
Pas ſage n'eſt qui va en *Cour* :
Cour eſt ſon bien & avan*tage* ;
Rage eſt ſa paix ; pleurs, ſes *foulas*.
Las ! c'eſt un très-piteux mé*nage* ;
Nage autre part pour tes ébats.

Rime bâtelée, c'eſt le nom qu'on donnoit autrefois aux vers dont la fin *rimoit* avec le repos du vers ſuivant. Exemple de Clément Marot :

Quand Neptunus, puiſſant dieu de la *mer*,
Ceſſa d'ar*mer* caraques & galées,
Les gallicans bien le durent ai*mer*
Et réclam*er* ſes grands ondes ſalées.

Rime briſée. Cette *Rime* conſiſtoit à conſtruire des vers de façon que les repos des vers *rimaſſent* entre eux, & qu'en les *briſant*, ils fiſſent d'autres vers. Exemple d'Octavien de Saint Gelais :

De cœur parfait, chaſſes toute douleur ;
Soyez ſoigneux ; n'uſez de nulle feinte ;
Sans vilain fait entretenez douceur ;
Vaillans & preux, abandonnez la feinte.

En *briſant* ces vers, on lit :

De cœur parfait
Soyez ſoigneux ;
Sans vilain fait
Vaillant & preux ;
Chaſſez toute douleur,
N'uſez de nulle feinte ;
Entretenez douceur,
Abandonnez la feinte.

Rime couronnée. La *Rime* étoit *couronnée*, lorſqu'elle ſe préſentoit deux fois à la fin de chaque vers. Exemple de Clément Marot :

Ma blanche colom*belle*, *belle*,
Souvent je vais *priant*, *riant* ;
Mais deſſous la cor*delle d'elle*
Me jette un œil *friant*, *riant*,
En me con*ſommant* & *ſommant*.

Rime empérière. C'étoit le nom de celle, qui au bout du vers, frapoit l'oreille juſqu'à trois fois. Exemple :

Bénins Lecteurs, très-dili*gens*, *gens*, *gens*,
Prenez en gré mes impar*faits*, *faits*, *faits*.

Rime équivoque. Nos anciens poètes françois ſe ſervoient quelquefois de cette manière de *Rime*, dans laquelle les dernières ſyllabes de chaque vers ſont repriſes en une autre ſignification au commencement ou à la fin du vers qui ſuit. Richelet en raporte l'exemple ſuivant :

En m'ébattant, je fais rondeaux *en rime* ;
Et *en rimant*, bien ſouvent je m'*enrime* :
Bref, c'eſt pitié entre nous *rimailleurs* ;
Car vous trouvez aſſez de *Rime ailleurs* ;
Et quand vous plaît, mieux que moi *rimaſſez* ;
Des biens avez & de la *Rime aſſez*.

Clément Marot eſt l'auteur de ces vers biſarres ; c'étoit là une gentilleſſe du goût de ſon ſiècle. Nous avons de la peine à concevoir aujourdhui quel ſel on pouvoit trouver dans des productions ſi plates.

Rime rétrograde. Sous Charles VIII & Louis XII, les poètes avoient mis les *Rimes rétrogrades* en vogue : c'étoit le nom qu'on avoit donné aux vers, lorſqu'en les liſant à rebours, on y trouvoit encore la meſure & la *Rime* ; comme ſont ceux-ci.

Triomphamment cherchez honneur & paix :
Déſolés cœurs, méchans, infortunés,
Terriblement êtes moqués & pris.

Liſez ces vers en remontant, vous trouverez les mêmes meſures & la *Rime* :

Paix & honneur cherchez triomphamment,
Infortunés, méchans, cœurs déſolés,
Pris & moqués êtes terriblement.

Rime ſenée. On nommoit ainſi les vers dont tous les mots commençoient par la même lettre. Exemple :

*M*iroir *m*ondain, *m*adame *m*agnifique,
*A*rdent *a*mour, *a*dorable *A*ngélique.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

RIMEUR, ſ. m. (*Littérature*). Ecrivain qui *rime* ou qui compoſe des vers *rimés*. Ce terme n'eſt guère uſité qu'en Poéſie, où il eſt ſynonyme de *Poète*, & ſe prend ordinairement en bonne part, à moins qu'il ne ſoit reſtreint & déterminé par quelque épithète de blâme. Ainſi, Deſpréaux a dit qu'Apollon,

Voulant pouſſer à bout tous les *Rimeurs* françois,
Inventa du Sonnet les rigoureuſes lois :

& ailleurs, parlant de Charles Duperier, un des meilleurs poètes latins & françois que nous ayons eus, mais qui avoit ſouvent importuné Boileau, en lui récitant ſes vers :

Gardez vous d'imiter ce *Rimeur* furieux,
Qui, de ſes vains écrits lecteur harmonieux,
Aborde en récitant quiconque le ſalue,
Et pourſuit de ſes vers les paſſants dans la rue.

(*ANONYME*.)

Digitized by Google

* ROMAN, ſ. m. *Littérature.* Récit fictif de diverſes aventures merveilleuſes ou vraiſemblables de la vie humaine. Le plus beau *Roman* du monde, TÉLEMAQUE, eſt un vrai poëme, à la meſure & à la rime près.

Je ne rechercherai point l'origine des *Romans* : M. Huet a épuiſé ce ſujet, il faut le conſulter. On connoît *les Amours de Dinias & de Déocillis* par Antoine Diogène ; c'eſt le premier des *Romans* grecs. Jamblique a peint *les Amours de Rhodanis & de Simonide.* Achillès Tatius a compoſé le *Roman* de *Leucipe & de Clitophon.* Enfin Héliodore, évêque de Trica dans le quatrième ſiècle, a raconté *les Amours de Théagène & de Chariclée.*

Mais ſi les fictions *romaneſques* furent chez les grecs les fruits du goût, de la politeſſe, & de l'érudition ; ce fut la groſſièreté qui enfanta, dans le XIe. ſiècle, nos premiers *Romans de Chevalerie.* (Voyez l'*article* ſuivant.) Ils titoient leur ſource de l'abus des légendes, & de la barbarie qui régnoit alors. Cependant ces ſortes de fictions ſe perfectionnèrent inſenſiblement, & ne tombèrent de mode que quand la galanterie prit une nouvelle face au commencement du ſiècle dernier.

« Honoré d'Urfé, dit Deſpréaux, homme de » grande naiſſance dans le Lyonnois, & très-enclin » à l'amour, voulant faire valoir un grand nombre » de vers qu'il avoit compoſés pour ſes maîtreſſes, » & raſſembler en un corps pluſieurs aventures » amoureuſes qui lui étoient arrivées, s'aviſa d'une » invention très-agréable. Il feignit que dans le » Forez, petit pays contigu à la Limagne d'Au- » vergne, il y avoit eu, du temps de nos pre- » miers rois, une troupe de bergers & de ber- » gères, qui habitoient ſur les bords de la ri- » vière du Lignon, & qui, aſſez accommodés des » biens de la fortune, ne laiſſoient pas néan- » moins, par un ſimple amuſement & pour leur » ſeul plaiſir, de mener paître eux-mêmes leurs » troupeaux. Tous ces bergers & toutes ces ber- » gères étant d'un fort grand loiſir, l'amour, » comme on le peut penſer & comme il le ra- » conte lui-même, ne tarda guère à les y venir » troubler, & produiſit quantité d'événements » conſidérables. D'Urfé y fit arriver toutes ſes » aventures, parmi leſquelles il en mêla beau- » coup d'autres, & enchâſſa les vers dont j'ai » déja parlé, qui, tout mécbans qu'ils étoient, » ne laiſsèrent pas d'être ſoufferts & de paſſer, » à la faveur de l'art avec lequel il les mit en » œuvre : car il ſoutint tout cela d'une narra- » tion également vive & fleurie, de fictions très- » ingénieuſes, & de caractères auſſi finement ima- » ginés qu'agréablement variés & bien ſuivis. Il » compoſa ainſi un *Roman* qui lui acquit beau- » coup de réputation, & qui fut fort eſtimé, » même des gens du goût le plus exquis, bien » que la Morale en fût vicieuſe, ne prêchant que » l'amour & la molleſſe, & allant quelquefois » juſqu'à bleſſer la pudeur. Il en fit quatre vo- » lumes, qu'il intitula ASTRÉE, du nom de la » plus belle de ſes bergères (c'étoit Diane de » Château-Morand). Sur ces entrefaites étant » mort, Baro, ſon ami &, ſelon quelques-uns, » ſon domeſtique (ſon ſecrétaire), en compoſa ſur » ſes Mémoires un cinquième tome, qui en formoit » la concluſion, & qui ne fut guère moins bien » reçu que les quatre autres volumes.

» Le grand ſuccès de ce *Roman* échauffa » ſi bien les beaux-eſprits d'alors, qu'ils en » firent à ſon imitation quantité de ſemblables, » dont il y en avoit même de dix & de douze » volumes ; & ce fut quelque temps comme une » eſpèce de débordement ſur le Parnaſſe. On vantoit » ſurtout ceux de Gomberville, de la Calprenède, » de Des-Marais & de Scudéri. Mais ces imita- » teurs, s'efforçant mal à propos d'enchérir ſur » leur original, & prétendant ennoblir ſes carac- » tères, tombèrent, à mon avis, dans une très- » grande puérilité. Car au lieu de prendre comme » lui, pour leurs héros, des bergers occupés du » ſeul ſoin de gagner le cœur de leurs maîtreſſes, » ils prirent, pour leur donner cette étrange oc- » cupation, non ſeulement des princes & des » rois, mais les plus fameux capitaines de l'an- » tiquité, qu'ils peignirent pleins du même eſprit » que ces bergers ; ayant, à leur exemple, fait » comme une eſpèce de vœu de ne parler jamais » & de n'entendre jamais parler que d'amour : de » ſorte qu'au lieu que d'Urfé, dans ſon ASTRÉE, » de bergers très-frivoles avoit fait des héros » de *Romans* conſidérables ; ces auteurs, au con- » traire, des héros les plus conſidérables de l'Hiſ- » toire firent des bergers très-frivoles, & quel- » quefois même des bourgeois encore plus fri- » voles que ces bergers. Leurs ouvrages neanmoins » ne laiſſèrent pas de trouver un nombre infini » d'admirateurs & eurent long temps une fort » grande vogue.

» Mais ceux qui s'attirèrent le plus d'applau- » diſſements, ce furent le *Cyrus* & la *Clélie* de ma- » demoiſelle de Scudéri, ſœur de l'auteur du même » nom. Cependant elle tomba non ſeulement dans » la même puérilité, mais elle la pouſſa encore à » un plus grand excès : ſi bien qu'au lieu de » repréſenter, comme elle devoit, dans la per- » ſonne de Cyrus, un roi promis par les pro- » phètes, tel qu'il eſt exprimé dans la Bible ; » ou, comme le peint Hérodote, le plus grand » conquérant que l'on eût encore vu ; ou enfin » tel qu'il eſt figuré dans Xénophon, qui a fait » auſſi bien qu'elle un *Roman* de la vie de ce » prince ; au lieu, dis-je, d'en faire un modèle » de toute perfection, elle en compoſa un Ar- » tamène, plus fou que tous les Céladons & » les Sylvandres, qui n'eſt occupé que du ſeul » ſoin de ſa Mandane, qui ne fait du matin au » ſoir que lamenter, gémir, & filer le parfait » amour.

Digitized by Google

» Elle a encore fait pis dans ſon autre *Roman* » intitulé CLÉLIE, où elle repréſente tous les » héros & toutes les héroïnes de la république » romaine naiſſante, les Horatius-Coclès, les » Mutius-Scévola, les Brutus, les Clélie, les » Lucrèce, encore plus amoureux qu'Artamène; » ne s'occupant qu'à tracer des cartes géographi- » ques d'amour, qu'à ſe propoſer les uns aux » autres des queſtions & des énigmes galantes, » en un mot, qu'à faire tout ce qui paroît le » plus oppoſé au caractère & à la gravité héroïque » de ces premiers romains ».

Voilà d'excellentes remarques de Deſpréaux. Madame la comteſſe de la Fayette dégoûta le Public des fadaiſes ridicules dont nous venons de parler. L'on vit dans ſa *Zaïde* & dans la *Princeſſe de Clèves*, des peintures véritables & des aventures naturelles décrites avec grâce. Le Comte Hamilton eut l'art de les tourner dans le goût agréable & plaiſant qui n'eſt pas le burleſque de Scarron. Mais la plupart des autres *Romans* qui leur ont ſuccédé dans ce ſiècle ſont, ou des productions dénuées d'imagination, ou des ouvrages propres à gâter le goût, ou, ce qui eſt pis encore, des peintures obſcènes dont les honnêtes gens ſont révoltés (1). Enfin les anglois ont heureuſement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choſes utiles, & de les employer pour inſpirer, en amuſant, l'amour des bonnes mœurs & de la vertu, par des tableaux ſimples, naturels, & ingénieux des évènements de la vie. C'eſt ce qu'ont exécuté, avec beaucoup de gloire & d'eſprit, MM. Richardſon & Fielding.

Les *Romans*, écrits dans ce bon goût, ſont peut-être la dernière inſtruction qu'il reſte à donner à une nation aſſez corrompue, pour que toute autre lui ſoit inutile. Je voudrois qu'alors la compoſition de ces livres ne tombât qu'à d'honnêtes gens, ſenſibles, & dont le cœur ſe peignît dans leurs écrits; à des auteurs, qui ne fuſſent pas au deſſus des foibleſſes de l'humanité, qui ne montraſſent pas tout d'un coup la vertu dans le ciel hors de la portée des hommes; mais qui la leur fiſſent aimer, en la peignant d'abord moins auſtère; & qui enſuite, du ſein des paſſions, où l'on peut ſuccomber & s'en repentir, ſuſſent les conduire inſenſiblement à l'amour du bon & du bien.

Il me ſemble donc, comme d'autres l'on dit avant moi, que le *Roman* & la Comédie pourroient être auſſi utiles qu'ils ſont généralement nuiſibles. L'on y voit de ſi grands exemples de conſtance, de vertu, de tendreſſe & de déſintéreſſement, de ſi beaux & de ſi parfaits caractères, que, quand une jeune perſonne jette de là ſa vûe ſur tout ce qui l'entoure, ne trouvant que des ſujets indignes ou fort au deſſous de ce qu'elle vient d'admirer, je m'étonne avec La Bruyère qu'elle ſoit capable pour eux de la moindre foibleſſe.

D'ailleurs on aime les *Romans* ſans s'en douter, à cauſe des paſſions qu'ils peignent & de l'émotion qu'ils excitent : on peut par conſéquent tourner avec fruit cette émotion & ces paſſions. On réuſſiroit d'autant mieux, que les *Romans* ſont des ouvrages plus recherchés, plus débités, & plus avidement goûtés, que tout ouvrage de Morale & autres qui demandent une ſérieuſe application d'eſprit. En un mot, tout le monde eſt capable de lire les *Romans*, preſque tout le monde les lit; & l'on ne trouve qu'une poignée d'hommes qui s'occupent entièrement des ſciences abſtraites de Platon, d'Ariſtote, ou d'Euclide. (*Le chevalier de JAUCOURT.*)

(?) " Ce que l'on appelle proprement *Romans*, » dit le ſavant Huet, ſont des fictions d'aventures » amoureuſes, écrites en Proſe avec art, pour le » plaiſir & l'inſtruction des lecteurs. *Je dis des Fictions*, pour les diſtinguer des hiſtoires véritables. » *J'ajoute d'Aventures amoureuſes*, parce que » l'amour doit être le principal ſujet du *Roman* ».

Je ſuis bien étonné, je l'avoue, qu'un écrivain ſi grave adopte une pareille règle: il a pris apparemment le fait pour le droit; & parce que juſqu'à lui il n'avoit paru aucun *Roman* dont le ſujet principal ne fût l'amour, il en aura conclu que c'étoit une loi pour tous les *Romanciers*. Mais le ſujet principal de *Séthos* n'eſt pas l'amour; l'amour n'y eſt qu'en épiſode, & pour délaſſer un peu le lecteur du ſérieux des autres aventures. Le ſujet principal du *Comte de Valmont* eſt évidemment de rendre ſenſibles les droits de la Religion ſur l'eſprit & le cœur de l'homme : & s'il y eſt queſtion d'amour, c'eſt uniquement, ou pour montrer combien un amour raiſonnable eſt conforme aux vûes de la Religion, ou pour faire connoître juſqu'à quel point un amour brutal & ſans règle peut aveugler l'eſprit & pervertir le cœur; mais il n'eſt toujours qu'épiſodique dans cet excellent ouvrage.

" Il faut qu'elles ſoient *écrites en Proſe*, con- » tinue le même auteur, pour être conformes à » l'uſage de ce ſiècle. Il faut qu'elles ſoient écrites » *avec art* & ſous de certaines règles; autrement, » ce ſera un amas confus, ſans ordre & ſans beauté. » La fin principale des *Romans*, ou du moins » celle qui le doit être, eſt l'*inſtruction des* » *lecteurs*, à qui il faut toujours faire voir la

(1) ¶ Il faut ſavoir gré, à l'auteur de cet article, de ſon zèle pour le bon goût & pour le reſpect dû aux bonnes mœurs : mais faudra-t-il le louer de ſon impartialité ? Qui eſt-ce qui comprendra, dans la ſentence qu'il vient de prononcer, les *Romans* de Le Sage, ceux de l'abbé Prevoſt, les *Voyages de Cyrus* par Ramſai, *Séthos* par l'abbé Terraſſon, le *Siège de Calais*, la *Vie de Marianne*, & beaucoup d'autres? Je ne veux pas du moins me rendre ici coupable de l'oubli du *Comte de Valmont*, ouvrage également digne de l'approbation des gens de Lettres & de celle des gens de bien. (*M. BEAUZÉE.*)

» vertu couronnée & le vice châtié ; mais comme » l'eſprit de l'homme eſt naturellement ennemi » des enſeignemens, & que ſun amour propre le » révolte contre les inſtructions, il le faut trom- » per par l'apât du *plaiſir*, adoucir la ſévérité des » préceptes par l'agrément des exemples, & cor- » riger ſes défauts en les condannant dans un » autre. Ainſi, le divertiſſement du lecteur, que » le *Romancier* habile ſemble ſe propoſer pour but, » n'eſt qu'une fin ſubordonnée à la principale, qui » eſt l'inſtruction de l'eſprit & la correction des » mœurs : & les *Romains* ſont plus ou moins » réguliers, ſelon qu'ils ſe raprochent plus ou » moins de cette définition & de cette fin ».

Si l'on joint, à cette notion fondamentale de l'art du *Roman*, ce que Gordon de Percel (l'abbé Lenglet du Frénois), dans ſon livre *De l'uſage des* Romans (chap. III), dit *des Conditions* d'un Roman *deſtiné pour plaire & pour inſtruire ;* on aura à peu près la Poétique, ſi je peux le dire, de ce genre de compoſition. Mais continuons d'entendre M. Huet, qui en poſe les véritables fondemens.

« Je ne parle point ici des *Romans* en vers, » & moins encore des Poèmes épiques, qui, outre » qu'ils ſont en vers, ont encore des différences » eſſencielles qui les diſtinguent des *Romans*... » Pétrone dit que les Poèmes doivent s'expliquer » par de grands détours, par le miniſtère des » dieux, & par des expreſſions libres & hardies; » de ſorte qu'on les prenne plutôt pour des ora- » cles qui partent d'un eſprit plein de fureur, » que pour une narration exacte & fidèle : les » *Romans* ſont plus ſimples, moins élevés, moins » figurés dans l'invention & dans l'expreſſion. Les » Poèmes ont plus de merveilleux, quoique tou- » jours vraiſemblables : les *Romans* ont plus du » vraiſemblable, quoiqu'ils ayent quelquefois du » merveilleux. Les Poèmes ſont plus réglés & plus » châtiés dans l'ordonnance, & reçoivent moins » de matière, d'évènements, & d'épiſodes : les » *Romans* en reçoivent davantage ; parce qu'étant » moins élevés & moins figurés, ils ne tendent » pas tant l'eſprit, & le laiſſent en état de ſe » charger d'un plus grand nombre de différen- » tes idées. Enfin les Poèmes ont pour ſujet une » action militaire ou politique, & ne traitent l'a- » mour que par occaſion : les *Romans*, au contrai- » re, ont l'amour pour ſujet principal, & ne trai- » tent la Politique & la Guerre que par incident ».

J'ai déja dit plus haut ce que je penſois de ce prétendu caractère des *Romans ;* & M. Huet me fournit lui-même une preuve de fait contre ſa doctrine ; car il ajoute tout de ſuite : « Je parle » des *Romans* réguliers ; car la plupart des vieux » *Romans* françois, italiens, & eſpagnols, ſont » bien moins amoureux que militaires.

» Je ne comprends point ici non plus, dit-il » enſuite, ces Hiſtoires qui ſont reconnues pour » avoir beaucoup de fauſſetés. . . . Ces ouvrages » ſont véritables dans le gros, & faux ſeu- » lement dans quelques parties : les *Romans*, » au contraire, ſont [ou peuvent être] véritables dans quelques parties, & faux dans le » gros. Les uns ſont des vérités mêlées de quel- » ques fauſſetés, les autres ſont des fauſſetés » mêlées de quelques vérités. Je veux dire que » la vérité tient le deſſus dans ces Hiſtoires ; » & que la fauſſeté prédomine tellement dans les » *Romans*, qu'ils peuvent même être entièrement » faux, & en gros & en détail. . . avec cette » diſtinction toutefois, que la fiction totale de » l'argument eſt plus recevable dans les *Romans* » dont les auteurs ſont de médiocre fortune, » comme dans les *Romans* comiques, que dans » les grands *Romans*, dont les princes & les » conquérants ſont les acteurs, & dont les aven- » tures ſont illuſtres & mémorables. . . .

» Enfin je mets auſſi les Fables hors de mon » ſujet : car les *Romans* ſont des fictions de cho- » ſes qui n'ont pu être, & qui n'ont point été ; » & les Fables ſont des fictions de choſes qui » n'ont point été, & n'ont pu être ».

Je ne dois pas abandonner M. Huet, ſans citer encore de lui deux remarques importantes : la première, ſur le goût que l'on a aſſez généralement pour la lecture des *Romans* ; & la ſeconde, ſur les dangers de cette lecture.

1. « Cette inclination aux fables, qui eſt com- » mune à tous les hommes, ne leur vient pas » par raiſonnement, par imitation, ou par cou- » tume : elle leur eſt naturelle, & a ſon amorce » dans la diſpoſition même de leur eſprit & de » leur âme ; car le déſir d'aprendre & de ſavoir » eſt particulier à l'homme, & ne le diſtingue » pas moins des autres animaux que ſa raiſon.... » Mais les connoiſſances qui l'attirent & la flat- » tent davantage, ſont celles qu'elle aquiert ſans » peine, & où l'imagination agit preſque ſeule » & ſur des matières ſemblables à celles qui tom- » bent d'ordinaire ſous nos ſens ; & particulière- » ment ſi ces connoiſſances excitent nos paſſions, » qui ſont les grands mobiles de toutes les actions » de notre vie. C'eſt ce que font les *Romans*. Il » ne faut point de contention d'eſprit pour les » comprendre, il n'y a point de grands raiſon- » nemens à faire, il ne faut point ſe fatiguer la » mémoire, il ne faut qu'imaginer : ils n'émeu- » vent nos paſſions, que pour les appaiſer ; ils » n'excitent notre crainte ou notre compaſſion, que » pour nous faire voir, hors du péril ou de la » misère, ceux pour qui nous craignons ou que » nous plaignons ; ils ne touchent notre tendreſſe » que pour nous faire voir heureux ceux que nous » aimons ; ils ne nous donnent de la haine, que » pour nous faire voir miſerables ceux que nous » haiſſons ; enfin toutes nos paſſions s'y trouvent » agréablement excitées & calmées. C'eſt pourquoi » ceux qui agiſſent plus par paſſion que par raiſon,

„ & qui travaillent plus de l'imagination que de „ l'entendement, y ſont les plus ſenſibles ; quoi- „ que les derniers le ſoient auſſi, mais d'un autre „ ſorte. Ils ſont touchés des beautés de l'art & „ de ce qui part de l'entendement : mais les pre- „ miers, tels que ſont les enfants & les ſimples, „ le ſont ſeulement de ce qui frape leur imagi- „ nation & agite leurs paſſions ; & ils aiment „ les fictions en elles-mêmes, ſans aller plus loin. „ Or les fictions n'étant que des narrations vraies „ en apparence & fauſſes en effet, les eſprits des „ ſimples, qui ne voient que l'écorce, ſe conten- „ tent de cette apparence de vérité, & s'y plai- „ ſent ; mais ceux qui pénètrent plus avant & „ vont au ſolide, ſe dégoûtent aiſément de cette „ fauſſeté : de ſorte que les premiers aiment la „ fauſſeté, à cauſe de la vérité apparente qui la „ cache, & les derniers ſe rebutent de cette image „ de vérité, à cauſe de la fauſſeté effective qu'elle „ cache, ſi cette fauſſeté n'eſt d'ailleurs ingé- „ nieuſe, myſtérieuſe, & inſtructive, & ne ſe „ ſoutient par l'excellence de l'invention & de „ l'art. S. Auguſtin dit en quelque endroit, que „ ces fauſſetés, qui ſont ſignificatives & enve- „ lopent un ſens caché, ne ſont pas des men- „ ſonges ; mais des figures de la vérité, dont „ les plus ſages & les plus ſaints perſonnages, „ & notre Seigneur même, ſe ſont ſervis.

2. » Les meilleures choſes du monde ont tou- „ jours quelque ſuites fâcheuſes : les *Romans* „ en peuvent avoir de pires que l'ignorance. Je „ ſais de quoi on les accuſe : ils deſſèchent la „ dévotion, ils inſpirent des paſſions déréglées, „ ils corrompent les mœurs. Tout cela peut „ arriver & arrive quelquefois : mais de quoi „ les eſprits mal faits ne peuvent-ils point faire un „ mauvais uſage ? Les ames foibles s'empoiſon- „ nent elles-mêmes, & font du venin de tout. Il „ leur faut donc interdire l'Hiſtoire, qui raporte „ tant de pernicieux exemples ; & la Fable, où „ les crimes ſont autoriſés par l'exemple même „ des dieux... Si l'on dit que l'amour y eſt traité „ d'une manière ſi délicate & ſi inſinuante, que „ l'amorce d'une ſi dangereuſe paſſion entre aiſé- „ ment dans de jeunes cœurs : je répondrai que non „ ſeulement il n'eſt pas périlleux, mais qu'il eſt „ même en quelque ſorte néceſſaire, que les „ jeunes perſonnes du monde connoiſſent cette „ paſſion pour fermer les oreilles à celle qui eſt „ criminelle & pouvoir ſe démêler de ſes artifices, „ & pour ſavoir ſe conduire dans celle qui eſt „ honnête & ſainte. Ce qui eſt ſi vrai, que l'ex- „ périence fait voir que celles qui connoiſſent moins „ l'amour en ſont les plus ſuſceptibles, & que „ les plus ignorantes ſont les plus dupes. Ajoutez „ à cela, que rien ne dérouille tant l'eſprit, ne „ ſert tant à le façonner & à le rendre propre au „ monde, que la lecture des *Romans* : ce ſont „ des précepteurs muets, qui ſuccèdent à ceux du „ collège, & qui aprennent à parler & à vivre „ d'une méthode bien plus inſtructive & bien plus „ perſuaſive que la leur, & de laquelle on peut „ dire ce qu'Horace diſoit de l'Iliade d'Homère, „ & qu'elle enſeigne la Morale plus fortement & „ mieux que les philoſophes les plus habiles.

(*M. BEAUZÉE.*)

ROMAN DE CHEVALERIE. Il paroît que le règne brillant de Charlemagne a été la ſource de tous les *Romans de Chevalerie*, & de la *chevaleri* elle-même, ſans qu'on voye encore ſous ce règne, ainſi que dans les ſiècles ſuivants, la valeur des *chevaliers* décider preſque ſeule du ſort des combats ; mais on y remarque déja des faits d'armes particuliers.

Quoi qu'il en ſoit, le *Roman* de Turpin, archevêque de Rheims, ce *Roman* qu'on peut regarder comme le père de tous les *Romans de chevalerie*, n'a guère été compoſé, ſelon l'opinion commune, que ſur la fin du onzième ſiècle, environ 250 ans après la mort de Charlemagne.

Gryphiander prétend qu'un moine, nommé *Robert*, eſt auteur de cette chronique, & qu'elle fut écrite pendant le concile de Clermont, aſſemblé par Urbain II, en l'année 1095. Pierre l'hermite prêchoit alors la première croiſade ; & l'objet du *Roman* a conſtamment été d'échauffer les eſprits, & de les animer à la guerre contre les infidèles. Le nom de Turpin eſt ſuppoſé, & le moine eſt certainement un fort mauvais hiſtorien.

La valeur de Charlemagne, ſes hauts faits d'armes égaux à ceux des *chevaliers* les plus renommés, la force & l'intrépidité de ſon neveu Roland, ſont bien marqués au coin de la *chevalerie* qui s'introduiſit depuis ſon règne. Durandal eſt une épée que tous les *Romanciers* ont eue en vûe dans la ſuite ; elle coupe un rocher en deux parts, & fait cette grande opération entre les mains de Roland affoibli par la perte de ſon ſang. Ce héros mourant ſonne de ſon cor d'ivoire, & ſon dernier ſoupir eſt ſi terrible, que le cor en eſt briſé. Ces prodiges de force, raportés ſans néceſſité, donnent à entendre qu'ils étoient reçus dans le temps que la chronique a été compoſée, & que l'auteur a ſeulement voulu parler la langue de ſon temps.

Il paroît, par la lecture de Turpin, que les *chevaliers* n'étoient connus ni de nom ni d'effet, avant le règne de Charlemagne, ni même durant ſon règne ; ce que prouve encore le ſilence des hiſtoriens contemporains de ce prince, ou qui ont écrit peu après ſa mort. Ainſi, c'eſt dans l'intervalle de la vie de ce grand roi & de celle du prétendu Turpin, qu'il faut placer les premières idées de la *chevalerie* & de tous les *Romans* qu'elle a fait compoſer.

La *chevalerie* paruit encore avoir tiré ſon luſtre de l'abus des légendes ; le caractère de l'eſprit humain, avide du merveilleux, en a augmenté la conſidération ; & les tois l'ont autoriſée, en ſoumettant, à quelques

à quelques eſpèces de formes, d'uſages, & de lois, des nobles qui, enivrés de leur propre valeur, étoient portés à s'ériger en tyrans de leurs propres vaſſaux.

On ne négligea rien, dans ces premiers temps, de ce qui pouvoit inſpirer, à ces hommes féroces, l'honneur, la juſtice, la défenſe de la veuve & de l'orphelin, enfin l'amour des dames. La réunion de tous ces points a produit ſucceſſivement des uſages & des lois, qui ſervirent de frein à ces hommes qui n'en avoient aucun, & que leur indépendance, jointe à la plus grande ignorance, rendoit fort à craindre.

Les idées & les ouvrages *romaneſques* paſsèrent de France en Angleterre. Geoffroi de Monmouth paroît être l'original du *Brut*.

Le *Roman* de *Sangreal*, compoſé par Robert de Broon, eſt plus chargé d'amour & de galanterie que les précédents : les idées *romaneſques* gagnèrent de plus en plus. C'eſt ce *Roman* qui donna lieu aux principales aventures de la Cour du roi Artus. Ces mêmes ouvrages ſe multiplièrent, & devinrent en grande vogue ſous le règne de Philippe le Bel, né en 1268 & mort en 1314. Depuis ce temps-là ont paru tous nos autres *Romans de chevalerie*, comme *Amadis de Gaule*, *Palmerin d'Olive*, *Palmerin d'Angleterre*, & tant d'autres juſqu'au temps de Miguel Cervantès Saavedra, eſpagnol.

Il avoit été ſecrétaire du duc d'Albe ; & s'étant retiré à Madrid, il y fut traité ſans conſidération par le duc de Lerma, premier miniſtre de Philippe III, roi d'Eſpagne. Alors Cervantès, pour ſe venger de ce miniſtre, qui mépriſoit les gens de Lettres & qui tranchoit du héros *chevalier*, compoſa le *Roman* de *Dom Quichotte*, ouvrage admirable, & ſatire très-fine de toute la Nobleſſe eſpagnole, qui étoit alors entêtée de chevalerie. Il publia la première partie de ce *Roman* ingénieux en 1605, la ſeconde en 1615, & mourut fort pauvre vers l'an 1620 : mais ſa réputation ne mourra jamais.

L'aboliſſement des tournois, les guerres civiles & étrangères, la défenſe des combats ſinguliers, l'extinction de la magie, du ſort, & des enchantements, le juſte mépris des légendes, en un mot, une nouvelle face que prit la France & l'Europe ſous le règne de Louis XIV, changea la bravoure & la galanterie *romaneſque* en une galanterie plus ſpirituelle & une bravoure plus tranquile. On en vint à ne plus goûter les faits inimitables d'Amadis ;

Tant de châteaux forcés, de géans pourfendus,
De chevaliers occis, d'enchanteurs confondus . . .

On ſe livra aux charmes des deſcriptions propres à inſpirer la volupté de l'amour ; à ces mouvements heureux & paiſibles, autrefois dépeints dans les *Romans* grecs du moyen âge ; aux douceurs d'aimer ou d'être aimé ; en un mot à tous ces tendres ſentiments qui ſont décrits dans l'*Aſtrée* de d'Urfé,

Où, dans un doux repos,
L'Amour occupe ſeul les plus charmans héros.
(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

ROMANCE, ſ. f. *Littérature*. Vieille hiſtorierte écrite en vers ſimples, faciles, & naturels. La naïveté eſt le caractère principal de la *Romance*. Ce poème ſe chante ; & la Muſique françoiſe, lourde & niaiſe, eſt, ce me ſemble, très-propre à la *Romance*. La *Romance* eſt diviſée par ſtances. Moncrif en a compoſé un grand nombre : elles ſont toutes d'un goût exquis ; & cette ſeule portion de ſes ouvrages ſuffiroit pour lui faire une réputation bien méritée. Tout le monde ſait par cœur la *Romance* d'*Alis & Alexis* : on trouvera, dans cette pièce, des modèles de preſque toutes ſortes de beautés ; par exemple, de récit :

Conſeiller & notaire
Arrivent tous ;
Le curé fait ſon miniſtère,
Ils ſont époux.

de deſcription :

En lui toutes fleurs de jeuneſſe
Apparoiſſoient ;
Mais longue barbe, air de triſteſſe,
Les ternifſoient :
Si de jeuneſſe on doit attendre
Beau coloris,
Pâleur qui marque une âme tendre
A bien ſon prix.

de délicateſſe & de vérité :

Pour chaſſer de la ſouvenance
L'ami ſecret,
On reſſent bien de la ſouffrance
Pour peu d'effet :
Une ſi douce fantaiſie
Toujours revient ;
En ſongeant qu'il faut qu'on l'oublie,
On s'en ſouvient.

de poëſie, de peinture, de force, de pathétique, & de rhythme :

Depuis cet acte de ſauvage,
Tout effrayé,
Dès qu'il fait nuit, il voit l'image
De ſa moitié,
Qui, du doigt montrant la bleſſure
De ſon beau ſein,
Appelle avec un long murmure
Son aſſaſſin.

Il n'y a qu'une oreille faite au rhythme de la Poéſie & capable d'en ſentir l'effet, qui puiſſe apprécier l'energie de ce petit vers *Tout effrayé*, qui vient ſubitement s'interpoſer entre deux autres de meſure plus longue. (*ANONYME.*)

ROMANCIER, ſ. m. *Littérature.* Auteur qui compoſe ou qui a compoſé des *Romans*. On donnoit le même nom aux poëtes du dixième ſiècle. (*ANONYME.*)

ROMANE *ou* ROMANCE (LANGUE). *Hiſt. des Langues.* Quelques-uns l'ont appelée ROMANS ou ROMANT, ſ. m. C'étoit une langue compoſée de celtique & de latin, mais dans laquelle celui-ci l'emportoit aſſez pour autoriſer les noms qu'on vient de dire. Ce fut cette langue qui fut en uſage durant les deux premières races : elle étoit nommée *ruſtique* ou *provinciale* par les romains, & par ceux qui leur ſuccédèrent ; ce qui ſemble prouver qu'elle n'étoit parlée que par le peuple & les habitants de la campagne. Les auteurs du Roman d'*Alexandre* diſent cependant qu'ils l'ont traduit du latin en *Roman*.

Il y avoit dans la Gaule, lorſque les françois y entrèrent, trois langues vivantes ; la latine, la celtique, & la *romane* : & c'eſt de celle-ci ſans doute que Sulpice-Sévère, qui écrivoit au commencement du cinquième ſiècle, entend parler, lorſqu'il fait dire à Poſthumien, *Tu vero vel celticè vel, ſi mavis, gallicè loquere.* La langue qu'il appeloit *gallicane* devoit être la même, qui dans la ſuite fut nommée plus communément la *romane* : autrement il faudroit dire qu'il régnoit dans les Gaules une quatrième langue, ſans qu'il fût poſſible de la déterminer ; à moins que ce ne fût un dialecte du celtique non corrompu par le latin, & tel qu'il pouvoit ſe parler dans quelque canton de la Gaule avant l'arrivée des romains. Mais quelque temps après l'établiſſement des francs, il n'eſt plus parlé d'autre langue d'uſage que de la *romane* & de la tudeſque.

Le plus ancien monument que nous ayons de la langue *romane*, eſt le ſerment de Louis le germanique, auquel répondent les ſeigneurs françois du parti de Charles le chauve.

Les deux rois, Louis de Germanie & Charles le chauve, ayant à ſe défendre contre les entrepriſes de Lothaire, leur frère aîné, font entre eux, à Straſbourg, en 842, un traité de paix dans lequel ils conviennent de ſe ſecourir mutuellement, & de défendre leurs Etats reſpectifs avec le ſecours des ſeigneurs & des vaſſaux qui avoient embraſſé leur parti. Du côté de Charles le chauve étoient les ſeigneurs françois habitants de la Gaule, & du côté de Louis étoient les françois orientaux ou germains : les premiers parloient la langue *romane*, & les germains parloient la langue tudeſque.

Les françois occidentaux, ou les ſujets de Charles le chauve, ayant donc une langue différente de celle que parloient les françois orientaux, ou ſujets de Louis de Germanie, il étoit néceſſaire que ce dernier prince parlât, en feſant ſon ſerment, dans la langue des ſujets de Charles, afin d'en être entendu dans les promeſſes qu'il feſoit ; comme Charles ſe ſervit de la langue tudeſque, pour faire connoître ſes ſentiments aux germains : & l'un & l'autre de ces peuples fit auſſi ſon ſerment dans la langue qui lui étoit particulière.

Nous ne parlerons point des ſerments en langue tudeſque ; il ne s'agit ici que des ſerments en langue *romane*. On mettra d'abord le texte des ſerments ; au deſſous, l'interprétation en un latin du temps ; & enfin, dans une troiſième ligne, les mots françois uſités dans les douzième & treizième ſiècles, qui répondent à chacun des mots des deux ſerments : par là on verra d'un coup d'œil la reſſemblance des deux langues françoiſes, & leur raport commun avec le latin.

Serment de Louis, roi de Germanie.

Pro Deu amur, & pro chriſtian poblo, & noſtro commun ſalvament, diſt
Pro Dei amore, & pro chriſtiano poplo, & noſtro communi ſalvamento, de iſtâ
Por Deu amor, & por chriſtian pople, & noſtre commun ſalvement, de ſte
di in avant in quant Deus ſavir & podir me dunat, ſi ſalvarai jo ciſt
die in abante in quantum Deus ſapere & potire mi donat, ſic ſalvaro ego eccijſum
di en avant en quant Deu ſaveir & poïr me donne, ſi ſalvarai-je ciſt
meon fradre Karlo, & in adiodha er (1) in cadhuna coſa, ſi cum om
meum fratrem Karlum, & in adjutum ero in quique unâ causâ, ſic quomodo homo
mon frère Karle, & en adiude ſerai en cas-cune coſe, ſi cum om
per dreit ſon fradre ſalvar diſt, in o quid il me altreſi fazet ; & ab
per directum ſuum fratrem ſalvare debet, in hoc quid ille mi alterum-ſic faceret ; & ab
per dreiƈt ſon frère ſalver diſt, en o qui il me altreſi faſcet ; & à
Luder nul plait numquam prindrai qui, meon vol, ciſt meon fradre
Lothario nullum placitum nunquam prendero quod, meo volle, eccijſi meo fratri
Lothaire nul plaid nonques prendrai qui, par mon voil, à ciſt mon frère
Karle in damno ſit,
Karlo in damno ſit.
Kaile en dam ſeit.

(1) Je lis *er* pour *ero*, au lieu de *&*.

C'eſt à dire : « Pour l'amour de Dieu, & » pour le peuple chrétien, & notre commun » ſalut, de ce jour en avant autant que Dieu m'en » donne le ſavoir & le pouvoir, je ſauverai mon » frère Charles ici préſent, & lui ſerai en aide dans » chaque choſe, ainſi qu'un homme ſelon la juſtice » doit ſauver ſon frère, en tout ce qu'il feroit de » la même manière pour moi ; & je ne ferai avec » Lothaire aucun accord qui, par ma volonté, ſoit » préjudiciable à mon frère Charles ici préſent ».

Serment des Seigneurs françois ſujets de Charles le chauve.

Si Lodhuigs ſagrament, que ſon fradre Karlo jurat, conſervar, & Karlus meoa
si Ludovicus ſacramentum, quod ſuus frater Karlus jurat, conſervat, & Karlus meus
Si Louis le ſagrement, que ſon frère Karle jure, conſerve, & Karle mon
ſendra de ſuo part non los tanit; ſi jo returnar non l'int pois, ne jo,
ſenior de ſuâ parte non illud teneret; ſi ego retornare non il'um inde poſſum, nec ego,
ſenhor de ſue part ne lo taniſt; ſi je retourner ne l'ent pois, ne je,
ne neula cui jo returnar int pois, in nulla aindha contra Loduwig non li (1) juer.
nec nullus quem ego retornare inde poſſum, in nullo adjuto contra Ludovicum non illi fuero.
ne nuls cui je retourner ent pois, en nul aïnde contre Louis nun li ſerai.

C'eſt à dire : « Si Louis obſerve le ſerment, » que ſon frère Charles jure, & que Charles mon » ſeigneur de ſa part ne le tint point ; ſi je » ne puis l'en détourner, ni moi, ni aucun de » ceux que je puis en détourner, ne lui ſerons » aucunement en aide contre Louis ».

On voit, par cet exemple, que la langue *romane* avoit déja autant de raport avec le françois auquel elle a donné naiſſance, qu'avec le latin, dont elle ſortoit. Quoique les expreſſions en ſoient latines, la ſyntaxe ne l'eſt pas ; & l'on ſait qu'une langue eſt auſſi diſtinguée d'une autre par ſa ſyntaxe que par ſon vocabulaire. *Mém. de l'Acad. des Inſcript*, tom. XVII & XXVII. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

ROMANESQUE, adj. *Grammaire.* Qui tient du Roman. Il ſe dit des choſes & des perſonnes. Une paſſion *romaneſque* ; des idées *romaneſques* ; une tête *romaneſque* ; un ſtyle, un tour *romaneſque* ; un ouvrage *romaneſque*. (*ANONYME.*)

RONDEAU, ſ. m. *Poéſie franç.* Le *Rondeau* eſt un petit poème d'un caractere ingénu, badin, & naïf ; ce qui fait dire à Deſpréaux,

Le *Rondeau*, né gaulois, a la naïveté.

Il eſt compoſé de treize vers partagés en trois ſtrophes inégales ſur deux rimes, huit maſculines & cinq féminines, ou cinq maſculines & huit féminines.

Les deux ou trois premiers mots du premier vers de la première ſtrophe ſervent de refrain, & doivent ſe trouver au bout des deux ſtrophes ſuivantes, c'eſt à dire que le refrain doit ſe trouver après le huitième vers & après le treizième. Outre cela il y a un repos néceſſaire après le cinquième vers.

L'art conſiſte à donner aux vers de chaque ſtrophe un air original & naturel, qui empêche qu'ils ne paroiſſent faits exprès pour le refrain, auquel ils doivent ſe raporter comme par haſard.

La troiſième ſtrophe doit être égale à la première, & pour le nombre des vers & pour la diſpoſition des rimes : la ſeconde ſtrophe, inégale aux deux autres, ne contient jamais que trois vers & le refrain, qui n'eſt point compté pour un vers.

Ce petit poème a peut-être bien autant de difficultés que le Sonnet : on y eſt borné pour les rimes, & on eſt de plus aſſujéti au joug du refrain ; d'ailleurs cette naïveté qu'exige le *Rondeau* n'eſt pas plus aiſée à attraper, que le ſtyle noble & délicat du Sonnet.

Les vers de huit & de dix ſyllabes ſont preſque les ſeuls qui conviennent au *Rondeau* : les uns préfèrent ceux de huit ; & d'autres, ceux de dix ſyllabes ; mais c'eſt le mérite du *Rondeau* qui ſeul en fait le prix. Le vrai tour en a été trouvé par Villon, Marot, & Saint Gelais : Ronſard vint enſuite, qui le méconnut ; Sarrazin, La Fontaine, & madame Des Houlières, furent bien l'attraper, mais ils furent les derniers. Les poëtes plus modernes mépriſent ce petit poème, parce que le naïf en fait le caractère, & que tout le monde aujourdhui veut avoir de l'eſprit qui brille & qui pétille.

Après avoir donné les règles, je vais citer un exemple qui contient ces règles mêmes ; il eſt de Voiture.

Ma foi c'eſt fait de moi ; car Iſabeau
M'a commandé de lui faire un *RONDEAU* :
Cela me met en une peine extrême.
Quoi ! treize vers, huit en *eau*, cinq en *ême* !
Je lui ferois auſſitôt un bateau.

(1) Du Cange lit *fier* pour *fuero*, au lieu de *juer* ou *iver*.

En voilà cinq pourtant en un moncesu ;
Fefons-en huit en invoquant Brodeau ;
Et puis mettons par quelque ſtratagême,
Ma foi, c'eſt fait.

Si je pouvois encor de mon cerveau
Tirer cinq vers, l'ouvrage ſeroit beau :
Mais cependant me voilà dans l'onzième,
Et ſi je crois que je ſais le douzième ;
En voilà treize ajuſtés au niveau :
Ma foi, c'eſt fait.

Pluſieurs lecteurs aimeront ſans doute autant ce *Rondeau* ci de madame Des Houlières.

Entre deux draps de toile belle & bonne,
Que très ſouvent on rechange, on ſavonne,
La jeune Iris, au cœur ſincère & hant,
Aux ieux brillants, à l'eſprit ſans défaut,
Juſqu'à midi volontiers ſe mitonne.

Je ne combats de goût cette perſonne,
Mais franchement ſa pareſſe m'étonne ;
C'eſt demeurer plus qu'il ne faut
Entre deux draps.

Quand à réver ainſi l'on s'abandonne,
Le traitre amour rarement le pardonne :
A ſoupirer on s'exerce bien tôt ;
Et la vertu ſoutient un grand aſſaut,
Quand une fille avec ſon cœur raiſonne
Entre deux draps.

Le refrain doit être toujours lié avec la penſée qui précède, & en terminer le ſens d'une manière naturelle ; & il plaît ſur-tout, quand repréſentant les mêmes mots, il préſente des idées un peu différentes : comme dans celui-ci, que Malleville, ſecrétaire du maréchal de Baſſompierre, fit contre Boisrobert dans le temps qu'il étoit en faveur auprès du cardinal de Richelieu. Le P. Rapin loue extrêmement ce *Rondeau* dans ſes remarques ſur la Poéſie ; & il mérite en effet d'être ici placé.

Coiffé d'un froc bien raffiné,
Et revêtu d'un doyenné
Qui lui raporte de quoi frire,
Frère René devient meſſire,
Et vit comme un déterminé.

Un prélat riche & fortuné,
Sous un bonnet enluminé,
En eſt, s'il le faut ainſi dire,
Coiffé.

Ce n'eſt pas que frère René
D'aucun mérite ſoit orné,
Qu'il ſoit docte, qu'il ſache écrire,
Ni qu'il diſe le mot pour rire ;
Mais c'eſt ſeulement qu'il eſt né
Coiffé.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) RONDEAU REDOUBLÉ. *Poéſie franç.* Cette eſpèce de *Rondeau* eſt compoſée d'une certaine quantité de ſtrophes égales entre elles, & dont le nombre dépend de celui des vers que contient la première ſtrophe : parce que chacune des ſtrophes qui ſuivent cette première, doit finir par l'un des vers de la première ; & qu'il faut en ajouter une de plus, au bout de laquelle ſe trouvent, en forme de refrain, les deux ou trois premiers mots qui commencent le poème.

Il y a donc, dans le *Rondeau redoublé*, deux ſtrophes de plus qu'il n'y a de vers dans la première : ſi la première ſtrophe, par exemple, avoit ſix vers, le poème entier auroit huit ſtrophes ; parce qu'outre la première, il en faudroit ſix autres qui ſeroient terminées ſucceſſivement par chacun des vers de la première, & une dernière pour amener le refrain.

Ordinairement les ſtrophes ſont des quatrains, & le *Rondeau redoublé* eſt par conſéquent de ſix ſtrophes. Les rimes y ſont mêlées alternativement dans chaque quatrain ; de ſorte que, ſi le premier commence par une rime feminine, le ſuivant doit commencer par une rime maſculine, & ainſi de ſuite. Il eſt clair que la néceſſité de ramener à la fin de chaque couplet un des vers du premier, ne permet que deux rimes dans tout le poème ; & que la répétition des premiers vers a naturellement amené la règle de les compoſer tous ſur la même meſure.

Voici un *Rondeau redoublé*, qui en montre les règles & un exemple.

1. *Si l'on en trouve*, on n'en trouvera guère,
2. De ces *Rondeaux* qu'on nomme *redoublés*,
3. Beaux & tournés d'une fine manière ;
4. Si qu'à bon droit la plupart ſont ſiffliés.

A ſix quatrains les vers en ſont réglés
Sur double rime & d'eſpèce contraire ;
Rimes où ſoient douze mots accouplés,
1. Si l'on en trouve, on n'en trouvera guère.

Doit au ſurplus fermer ſon quaternaire
Chacun des vers au premier aſſemblés,
Pour varier toujours l'intercalaire
2. De ces *Rondeaux* qu'on nomme *redoublés*.

Puis par un tour, tour des plus endiablés,
Veut à pieds joints ſautant la pièce entière
Les premiers mots, qu'au bout vous enfilez
3. Beaux & tournés d'une fine manière.

Digitized by Google

Dame Pareſſe, à parler ſans myſtère,
Tient nos rimeurs de ſa cape affublés;
Tout ce qui gêne eſt sûr de leur déplaire,
Si qu'à bon droit la plupart ſont ſifflés.

Ceux qui de gloire étoient jadis comblés,
Par beau labeur en gagnoient le ſalaire:
Ces bons eſprits, aujourd'hui cherchez-les;
Signes de croix on aura lieu de faire,
Si l'on en trouve.

On ne veut plus guère aujourd'hui s'aſſujétir aux difficultés de ce genre de poème, qui après tout ne ſont pas compenſées par une grande utilité. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) RONDEAU SIMPLE, *Poéſie franç.* Le P. Mourgues, dans ſon *Traité de la Poéſie françoiſe*, remarque que nos vieux poètes, outre le *Rondeau redoublé* & le commun, qu'ils nommoient *Rondeau double*, en pratiquoient une troiſième ſorte qu'ils appelolent *Rondeau ſimple*, qui conſiſtoit en deux quatrains ſur mêmes rimes, & ſéparés par un diſtique, auquel le refrain étoit attaché, ainſi qu'à la fin du dernier quatrain. On n'y employoit que des vers de huit ſyllabes.

On ne fait plus de ces *Rondeaux ſimples*: mais comme la ſtructure n'en eſt pas ſi difficile que celle des deux autres eſpèces, ils peuvent aiſément revenir à la mode. En voici, pour exemple, un qui fut fait au ſujet de la modération du roi Louis XIV, qui préſenta la paix à ſes ennemis, après cette longue guerre qu'il avoit ſoutenue ſi glorieuſement contre la ligue preſque univerſelle des Puiſſances voiſines.

A dire vrai, Ligueurs jaloux,
Vous en avez un peu dans l'aile:
Et vous l'aurez échapé belle,
Si Louis calme ſon courroux.

Comptez bien; vous trouverez tous
Flotte, ou province, ou citadelle
A dire.

Receves la paix à genoux,
Et votre pardon avec elle,
D'avoir oſé chercher querelle:
Il eſt trop, de Louis à vous,
A dire.

Le ſtyle de cette eſpèce de *Rondeau* doit avoir, comme celui des autres eſpèces, de l'ingénuité, de la naïveté, & pour tout dire cette aimable *ſimpleſſe* qui nous plaît ſi fort dans les auteurs *du bon vieux temps*. (*M.* BEAUZÉE.)

ROULEAU *ou* VOLUME, ſ. m. *Littérature.* Ce que nous appelons aujourd'hui *Livre*, ſe nommoit autrefois *Rouleau* & *Volume*, du latin *Volumen*, dont la racine eſt *Volvere* (Rouler).

On ne plioit pas les feuilles pour les coudre & les reller enſemble, comme on fait aujourd'hui; mais on feloit un *Rouleau* de chaque feuille, qu'on mettoit les unes ſur les autres, en ſorte que quelquefois une matière traitée n'occupant qu'une ſeule feuille, celle-ci feſoit ſeule un *Volume*: & c'eſt ce qu'il faut entendre par ce grand nombre de *Volumes* qu'on nous dit que quelques-uns des anciens ont compoſés, & même par cette multitude prodigieuſe de *Volumes* que comprenoit la Bibliothèque d'Alexandrie. Car enfin depuis l'invention de l'Imprimerie, ſi propre à multiplier les livres avec une promptitude infiniment plus expéditive que la diligence des anciens libraires ou copiſtes, & malgré la fécondité des modernes, on n'eſt pas encore parvenu à former une bibliothèque de 700,000 *Volumes*, telle qu'étoit celle d'Alexandrie. Il faut donc convenir que la plupart des *Volumes* dont elle étoit compoſée, étoient de peu de feuilles.

Quant à ceux qui en contenoient davantage, afin d'empêcher que ces feuilles *roulées* les unes ſur les autres ne ſe brouillaſſent, on prit la précaution de les coudre toutes enſemble & de n'en faire qu'un *Rouleau*.

Il eſt ſouvent parlé dans l'Écriture de ces *Rouleaux* ou *Volumes*, & les juifs en gardent encore l'uſage dans leurs Synagogues. Ce ſont, dit Léon de Modène, des peaux de vélin couſues enſemble, non avec du fil, mais avec les boyaux d'un animal monde, ſur leſquelles la loi eſt écrite avec une grande exactitude, & qu'on *roule* ſur deux bâtons de bois qui ſont aux deux bouts: on *roule* auſſi à meſure une pièce d'etoffe de lin ou de ſoie, pour conſerver l'écriture; & l'on renferme le tout dans une eſpèce de ſac ou d'étui de ſoie. Les extrémités des bâtons, qui excèdent de beaucoup le vélin, ſont garnis d'ornements d'argent, comme pommes de grenade, clochettes, couronnes, &c. Le même auteur ajoûte qu'il y a, dans l'*aron* ou armoire d'une Synagogue, quelquefois plus de vingt de ces *Rouleaux*, nommés *ſefer tora* ou *livre de la loi*: celle d'Amſterdam en poſsède plus de cinquante, & un certain jour de l'année on les porte en proceſſion dans la Synagogue. Mais aucun de ces *Rouleaux* n'eſt véritablement ancien. *Voyez* Léon de Modène, *Cérémon. des juifs*; Part. I, ch. 10. (*ANONYME.*)

* ROUTE, VOIE, CHEMIN. *Synonymes.*

Le mot de *Route* enferme dans ſon idée quelque choſe d'ordinaire & de frequente; c'eſt pourquoi l'on dit La *Route* de Lyon, La *Route* de Flandre. Le mot de *Voie* marque une conduite certaine vers le lieu dont il eſt queſtion; ainſi, l'on dit que les ſouffrances ſont la *Voie* du ciel. Le mot de *Chemin* ſignifie préciſément le terrein

qu'on ſuit, & dans lequel on marche ; en ce ſens on dit que les *Chemins* coupés ſont quelquefois les plus courts, mais que le grand *Chemin* eſt toujours le plus ſûr.

Les *Routes* diffèrent proprement entre elles par la diverſité des places ou des pays par où l'on peut paſſer ; on va de Paris à Lyon par la *Route* de Bourgogne ou par la *Route* de Nivernois. La différence qu'il y a entre les *Voies* ſemble venir de la diverſité des manières dont on peut voyager ; on va à Rome ou par la *Voie* de l'eau ou par la *Voie* de terre. Les *Chemins* paroiſſent différer entre eux par la diverſité de leur ſituation & de leurs contours ; on ſuit le *Chemin* pavé ou le *Chemin* des terres. (*L'abbé* GIRARD.)

(?) Si vous allez en Champagne par la *Voie* de terre, votre *Route* ne ſera pas longue, & vous aurez un beau *Chemin*. (DIDEROT.)

On dit d'une *Route*, qu'elle eſt belle ou ennuyeuſe, à raiſon des agrémens qu'elle préſente aux voyageurs ; d'une *Voie*, qu'elle eſt commode ou incommode, à raiſon des avantages qu'elle leur offre ; & d'un *Chemin*, qu'il eſt bon ou mauvais, à raiſon du plus ou du moins de facilité dont il eſt pour la marche. (*M. BEAUZÉE.*)

Dans le ſens figuré, la bonne *Route* conduit ſûrement au but ; la bonne *Voie* y mène avec honneur ; le bon *Chemin* y mène facilement.

On ſe ſert auſſi des mots de *Route* & de *Chemin*, pour déſigner la marche. Mais il y a alors cette différence, que le premier, ne regardant que la marche en elle-même, s'emploie dans un ſens abſolu & général, ſans admettre aucune idée de meſure ni de quantité ; ainſi, l'on dit ſimplement Être en *Route*, Faire *Route* : au lieu que le ſecond, ayant raport, non ſeulement à la marche, mais encore à l'arrivée qui en eſt le but, s'emploie dans un ſens relatif à une idée de quantité, marquée par un terme exprès ou indiquée par la valeur de celui qui lui eſt joint ; de ſorte qu'on dit, Faire peu ou beaucoup de *Chemin*, Avancer *Chemin*. Quant au mot de *Voie*, s'il n'eſt en aucune façon d'uſage pour déſigner la marche, il l'eſt en revanche pour déſigner la voiture ou la façon dont on fait cette marche ; ainſi, l'on dit d'un voyageur, qu'il va par la *Voie* de la poſte, par la *Voie* du coche, par la *Voie* du meſſager : mais cette idée eſt tout à fait étrangère aux deux autres, & tire par conſéquent celui-ci hors du rang de leurs ſynonymes à cet égard. (*L'abbé* GIRARD.)

RUDIMENT, ſ. m. *Rudimentum* dérive de *Rudis* (brut, que l'art n'a point encore dégroſſi) : de là le nom *Rudimentum*, pour ſignifier les premières notions de quelque art que ce ſoit, deſtinées aux eſprits qui n'en ont encore aucune teinture.

Le mot françois *Rudiment* a une ſignification moins étendue ; l'uſage l'a reſtreint aux élémens des langues, & même en quelque manière à ceux de la langue latine. J'ai déja dit au *mot* METHODE, ce que je penſe ſur cette ſorte d'ouvrages : je n'en répéterai ici qu'une ſeule choſe ; c'eſt que les livres élémentaires ſont, de tous les livres, les plus difficiles à bien faire, & ceux néanmoins que l'on entreprend le plus aiſément. Combien d'auteurs *rudimentaires* ont cru (je parle même des plus habiles) qu'il leur ſuffiſoit d'avoir lu beaucoup de latin & obſervé beaucoup de phraſes latines, ſans les avoir comparées à la règle commune de tous les idiomes, qui eſt l'analyſe ! C'eſt pourtant la ſeule voie qui nous ſoit ouverte pour pénétrer juſqu'au génie diſtinctif d'une langue : eh, que prétend nous aprendre celui qui n'a pas pénétré juſques là, ou qui même n'eſt pas en état d'y pénétrer ? *Voyez* ANALYSE, CONSTRUCTION, ELLIPSE, INVERSION, METHODE, *&c.* (*M. BEAUZÉE.*)

RUDIMENTAIRE, adj. Qui s'occupe du *Rudiment*, Qui appartient au *Rudiment*. Dans le premier ſens, un auteur *rudimentaire* eſt celui qui a compoſé un *Rudiment* : & par ironie on appelle docteur *rudimentaire*, un écolier qui étudie les premiers élémens d'une langue dans un *Rudiment*. Dans le ſecond ſens, on dit, des notions *rudimentaires*, des règles *rudimentaires*, pour dire, des notions, des règles qui appartiennent au *Rudiment*, qui ſe trouvent ou doivent ſe trouver dans le *Rudiment*. (*M. BEAUZÉE.*)

RUNES, ſ. f. *ou* CARACTÈRES RUNIQUES. *Hiſt. anc. & Litt.* C'eſt ainſi qu'on nomme des caractères très-différents de tous ceux qui nous ſont connus dans une langue que l'on croit être le celtique, que l'on trouve gravés ſur des rochers, ſur des pierres, & ſur des bâtons de bois, qui ſe rencontrent dans les pays ſeptentrionaux de l'Europe, c'eſt à dire, en Danemarck, en Suède, en Norwège, & même dans la partie la plus ſeptentrionale de la Tartarie.

Le mot *Rune* ou *Runor* vient, dit-on, d'un mot de l'ancienne langue gothique, qui ſignifie *Couper, Tailler*. Quelques Savants croient que les caractères *runiques* n'ont été connus dans le Nord, que lorſque la lumière de l'Evangile fut portée aux peuples qui habitoient ces contrées ; il y en a même qui croient que les *Runes* ne ſont que les caractères romains mal tracés. L'Hiſtoire romaine nous aprend que, ſous le règne de l'empereur Valens, un évêque des goths établis dans la Thrace & la Méſie, nommé *Ulphilas*, traduiſit la Bible en langue gothique & l'écrivit en caractères *runiques* : cela a fait croire à quelques-uns que c'étoit un évêque qui avoit été l'inventeur de ces caractères. Mais M. Mallet préſume qu'Ulphilas n'a fait qu'ajouter quelques nouveaux caractères à l'alphabet *runique*, déja connu des goths : cet alphabet n'étoit compoſé que de ſeize lettres ;

Digitized by Google

par conſéquent il ne pouvoit rendre pluſieurs ſons étrangers à la langue gothique, qui devoient pourtant ſe trouver dans l'ouvrage d'Ulphilas. Il eſt certain, ſuivant la remarque du même auteur, que toutes les chroniques & les poéſies du Nord s'accordent à attribuer aux *Runes* une antiquité très-reculée : ſuivant ces monuments, c'eſt Odin, le conquérant, le légiſlateur, & le dieu de ces peuples ſeptentrionaux, qui leur donna ces caractères, qu'il avoit vraiſemblablement aportés de la Scythie ſa patrie ; auſſi trouve-t-on, parmi les titres de ce dieu, celui d'Inventeur des *Runes*. D'ailleurs on a pluſieurs monuments qui prouvent, que des rois païens du Nord ont fait uſage des *Runes* : dans la Blékingie, province de Suède, on voit un chemin taillé dans le roc, où l'on trouve divers caractères *runiques* qui ont été tracés par le roi Harald-Hildetand, qui étoit païen & qui régnoit au commencement du ſeptième ſiècle, c'eſt à dire, long temps avant que l'Evangile fût porté dans ces contrées.

Les peuples groſſiers du Nord n'eurent pas de peine à ſe perſuader qu'il y avoit quelque choſe de ſurnaturel ou de magique dans l'écriture qui leur avoit été aportée ; peut-être même qu'Odin leur fit entendre qu'il opéroit des prodiges par ſon ſecours. On diſtinguoit donc pluſieurs eſpèces de *Runes*. Il y en avoit de nuiſibles, que l'on nommoit *Runes amères ;* on les employoit lorſqu'on vouloit faire du mal : les *Runes ſecourables* détournoient les accidents : les *Runes victorieuſes* procuroient la victoire à ceux qui en feſoient uſage : les *Runes médicinales* guériſſoient des maladies ; on les gravoit ſur des feuilles d'arbres. Enfin il y avoit des *Runes* pour éviter les naufrages, pour ſoulager les femmes en travail, pour préſerver des empoiſonnements, pour ſe rendre une Belle favorable : mais une faute d'Orthographe étoit de la dernière conſéquence ; elle expoſoit la Belle à quelque maladie dangereuſe, à laquelle on ne pouvoit remédier que par d'autres *Runes* écrites avec la dernière exactitude. Ces *Runes* ne différoient que par les cérémonies qu'on obſervoit en les écrivant, par la matière ſur laquelle on les traçoit, par l'endroit où on les expoſoit, par la manière dont on arrangeoit les lignes, ſoit en cercle, ſoit en ſerpentant, ſoit en triangle, *&c.* Sur quoi M. Mallet obſerve avec beaucoup de raiſon, que la Magie opère des prodiges chez toutes les nations qui y croient.

Les caractères *runiques* furent auſſi employés à des uſages plus raiſonnables & moins ſuperſtitieux. On s'en ſervoit pour écrire des lettres, & pour graver des inſcriptions & des épitaphes ; on a remarqué que les plus anciennes ſont les mieux gravées : il eſt rare d'en trouver, qui ſoient écrites de la droite à la gauche ; mais on en rencontre aſſez communément, qui ſont écrites de haut en bas ſur une même ligne, à la manière des chinois.

De tous les monuments écrits en caractères *runiques*, il n'y en a point qui ſe ſoient mieux conſervés que ceux qui ont été gravés ſur des rochers : cependant on traçoit auſſi ces caractères ſur des écorces de bouleau, ſur des peaux préparées, ſur des bâtons de bois polis, ſur des planches. On a trouvé des bâtons chargés de caractères *runiques*, qui n'étoient autre choſe que des eſpèces d'almanachs. L'uſage de ces caractères s'eſt maintenu dans le Nord long temps après que le Chriſtianiſme y eut été embraſſé ; l'on aſſûre même qu'ils ſont encore d'uſage parmi les montagnards d'une province de Suède. *Voyez* l'*Introduction à l'Hiſt. de Danemarck*, de M. Mallet.

On a trouvé dans la Helſingie, province du Nord de la Suède, pluſieurs monuments chargés de caractères qui différent conſidérablement des *Runes* ordinaires. Ces caractères ont été déchiffrés par M. Magnus-Celſius, profeſſeur en Aſtronomie dans l'univerſité d'Upſal, qui a trouvé que l'alphabet de ces *Runes* de Helſingue étoit auſſi compoſé de ſeize lettres : ce ſont des traits ou des lignes courbes, qui, quoique d'ailleurs parfaitement ſemblables, ont des ſons différents, ſuivant la manière dont elles ſont diſpoſées, ſoit perpendiculairement, ſoit en diagonale. On ne peut décider ſi les *Runes* ordinaires ont donné naiſſance aux caractères de Helſingie, ou ſi ce ſont ces derniers dont on a dérivé les *Runes* ordinaires. M. Celſius croit que ces caractères ont été dérivés des lettres grèques ou romaines ; ce qui n'eſt guère probable, vu que jamais les grecs ni les romains n'ont pénétré dans ces pays ſeptentrionaux. Le même auteur remarque qu'il n'y a point de caractères qui reſſemblent plus à ces *Runes*, que ceux que l'on trouve encore dans les inſcriptions qui accompagnent les ruines de Perſépolis ou de Tchelminar en Perſe. *Voyez* les *Tranſactions philoſophiques*, n°. 445, où l'on trouvera l'alphabet des *Runes* de Helſingie, donné par M. Celſius. (*ANONYME.*)

S S

S, *Grammaire.* C'eſt la dix-neuvième lettre & la quinzième conſonne de notre alphabet. On la nomme communément *Eſſe*, ſ. f. D'après les vûes de la *Grammaire générale* de Port-Royal, le ſyſtême du Bureau typographique, beaucoup plus raiſonnable qu'un uſage aveugle, la nomme *Se*, ſ. m. Le ſigne de la même articulation étoit chez les grecs σ ou ſ, & ils l'appeloient *Sigma :* c'étoit ס chez les hébreux, qui lui donnoient le nom de *Samech.*

Cette lettre repréſente primitivement une articulation linguale, ſifflante, & forte, dont la foible eſt *Ze* (*Voyez* LINGUALE). Ce dont elle eſt le ſigne eſt un ſifflement *Hoc eſt*, dit Wachter (Proleg. ſec. 2, §. 29), *halitus fortis, à tumore linguæ palato allijus & à dentibus in tranſitu oris laceratus.* Ce ſavant étymologiſte regarde cette articulation comme ſeule de ſon eſpèce, *Nam unica ſui organi littera eſt* (*Ibid.* ſect. 3, §. 4, *in S*); & il juge incroyable la commutabilité, ſi je peux le dire, des deux lettres *r* & *ſ*, dont on ne peut, dit-il, aſſigner aucune autre cauſe que l'amour du changement, ſuite naturelle de l'inſtabilité de la multitude. Mais il eſt aiſé de voir que cet auteur s'eſt trompé, même en ſuppoſant qu'il n'a conſidéré les choſes que d'après le ſyſtême vocal de ſa langue. Il convient lui-même que la langua eſt néceſſaire à cette articulation, *halitus fortis, à TUMORE LINGUÆ palato allijus.* Or il regarde ailleurs (ſect. 2, §. 22) comme articulations ou lettres linguales, toutes celles *quæ motu linguæ figurantur ;* & il ajoûte que l'expérience démontre que, pour cette opération, la langue ſe meut en cinq manières différentes, qu'il appelle *Tactus, Pulſus, Flexus, Tremor* & *TUMOR.* Voilà donc, par les aveux mêmes de cet écrivain, la lettre *S* attachée à la claſſe des linguales, & caractériſée dans cette claſſe par *tumor*, l'un des cinq mouvements qu'il attribue à la langua : il avoit donc poſé, ſans y prendre garde, les principes néceſſaires pour expliquer les changements de *r* en *S* & de *S* en *r*, qui ne devoient pas lui paroître incroyables, mais qu'il devoit juger très-naturels, ainſi que bien d'autres qui portent tous ſur l'affinité des lettres commuables.

La plus grande affinité de la lettre *S* eſt avec la lettre ʒ, telle que nous la prononçons en françois : elles ſont produites l'une & l'autre par le même mouvement organique, avec la ſeule différence du plus ou du moins de force ; *S* eſt le ſigne de l'articulation ou exploſion forte, ʒ eſt celui de l'articulation ou exploſion foible. De là vient que nous ſubſtituons ſi communément la prononciation du ʒ à celle de *S* dans les mots qui nous ſont communs avec les latins, chez qui *S* avoit toujours la prononciation forte : ils diſoient *manſio ;* nous diſons *maiʒon*, quoique nous écrivions *maiſon :* ils écrivoient *miſeria*, & prooonçoient comme nous ferions dans *miceria ;* nous écrivons d'après eux *misère*, & nous prononçons *miʒère.*

Le ſecond degré d'affinité de l'articulation *ſ* eſt avec les autres articulations linguales ſifflantes ; mais ſurtout avec l'articulation *che*, parce qu'elle eſt forte. C'eſt l'affinité naturelle de *ſ* avec *ch*, qui fait que nos graſſayeuſes diſent de *meſſants ſoux* pour *de méchants choux*, *des ſeveux* pour *des cheveux*, *M. le ſevalier* pour *M. le chevalier*, &c. C'eſt encore cette affinité qui a conduit naturellement les anglois à faire de la lettre *S* une lettre auxiliaire, qui avec *h* repréſente l'articulation qui commence chez nous les mots *chat*, *cher*, *chirurgien*, *chocolat*, *chute*, *chou* : nous avons choiſi pour cela la lettre *c*, que nous prononçons ſouvent comme *ſ* ; mais puiſque c'eſt la vraie raiſon de notre choix, ayons donc le courage de prendre le *ç* cédillé, qui eſt la ſigne conſtant du ſifflement, & qui empêchera de prononcer *choriſte* comme *çhômer* : les allemands ont pris ces deux lettres avec *h* pour la même fin, & ils écrivent *ſchild* (bouclier), que nous devons prononcer *çhild*, comme nous diſons dans *Childeric.* C'eſt encore par la même raiſon d'affinité que l'uſage de la prononciation allemande exige que, quand la lettre *S* eſt ſuivie immédiatement d'une conſonne au commencement d'une ſyllabe, elle ſe prononce comme leur *ſch* ou le *çh* fraoçois ; & que les picards diſent *çhelui*, *çhelle*, *çheux*, *çhent*, &c, pour *celui*, *celle*, *ceux*, *cent*, que nous prooonçons comme s'il y avoit *ſelui*, *ſelle*, *ſeux*, *ſent.*

Le troiſième degré d'affinité de l'articulation *S*, eſt avec l'articulation gutturale ou l'aſpiration *h*, parce que l'aſpiration eſt de même une eſpèce de ſifflement, qui ne diffère de ceux qui ſont repréſentés par *ſ*, ʒ, & même *v* & *f*, que par la cauſe qui le produit. Ainſi, c'aſt avec raiſon que Priſcien (*Lib.* I) a remarqué, que dans les mots latins venus du grec on met ſouvent une *S* au lieu de l'aſpiration ; comme dans *ſemis*, *ſex*, *ſeptem*, *ſe*, *ſi*, *ſal*, qui viennent de ἡμισυς, ἕξ, ἑπτὰ, ἑ, εἰ, ἅλς : il ajoûte qu'au contraire, dans certains mots, les béotiens mettoient *h* pour *ſ*, & diſoient, exemple, *muha* pour *muſa*, *propter cognationem litteræ S cum* H.

Le quatrième degré d'affinité eſt avec les autres articulations linguales ; & c'eſt ce degré qui explique

explique les changemens reſpectifs des lettres *r* & *ſ*, qui paroiſſent incroyables à Wachter (*Voyez R.*) De là vient le changement de *ſ* en *c* dans *corne* venu de *ſorbum*, fruit qui ſe nomme encore plus analogiquement *ſorbe*, comme l'arbre *ſorbus* qui le porte ſe nomme indiſtinctement *cormier* ou *ſorbier*; de *c* en *ſ* dans *raiſin* venu de *racemus*: de *ſ* en *g* dans le latin *tergo* tiré du grec éolien τέρσω: de *g* en *ſ* dans le ſupin même *terſum* venu de *tergo*, & dans *miſer* tiré de μιγερὸς: de *ſ* en *d* dans *medius* qui vient de μέσος, & dans tous les génitifs latins en *dis* venus des noms en *ſ*, comme *lampas*, gén. *lampadis* pour *lampaſis*; *hæres* gén. *hæredis* pour *hæreſis*; *lapis*, géo. *lapidis* pour *lapiſis*; *cuſtos*, gén. *cuſtodis* pour *cuſtoſis*: *incus*, gen. *incudis* pour *incuſis*; *laus*, gén. *laudis* pour *lauſis*; *glans*, gén. *glandis* pour *glanſis*; *frons*, gén. *frondis* pour *fronſis*; *vecors*, gén. *vecordis* pour *vecorſis*: de *d* eo *ſ* dans *raſer* du latin *radere*; & dans tous les mots latins ou tirés du latin compoſés de la particule *ad* & d'un radical commençant par *ſ*, comme *aſſervare*, *aſſimilare*, *aſſurgere*, & en françois *aſſeſſeur*, *aſſidu*, *aſſomption*, *aſſujétir*: de *ſ* en *t* dans *ſaltus* qui vient de ἅλτος, & dans tous les génitifs latins en *tis* venus avec crément des noms terminés par *ſ*, comme *ætas*, gen. *ætatis*; *miles*, gén. *militis*; *lis*, gén. *litis*; *compos*, gén. *compotis*; *virtus*, gén. *virtutis*; *ars*, gén. *artis*; *expers*, géo. *expertis*; *ſors*, gén. *ſortis*; *fons*, gén. *fontis*; *dens*, gén. *dentis*; & ce changement étoit ſi commun en grec, qu'il eſt l'objet d'un des dialogues de Lucien, où le *ſigma* ſe plaint que le *tau* le chaſſe de la plupart des mots: de *t* en *ſ* dans *nauſea* venu de ναυτία; & preſque partout où nous écrivons *ti* avant une voyelle, ce que nous prononçons par *ſ*, *action*, *patient*, *factieux*, comme s'il y avoit *acſion*, *paſſient*, *facſieux*; & dans ces cas-là ne ſeroit-il pas ſage d'avertir du ſifflement du *t* par la cédille, qui en eſt le ſigne naturel?

Enfin le dernier & le moindre degré d'affinité de l'articulation *ſ*, eſt avec celles qui tiennent à d'autres organes, par exemple, avec les labiales. Les exemples de permutation entre ces eſpèces ſont plus rares, cependant on trouve encore *ſ* changée en *m* dans *rurſum* pour *rurſus*, & *m* en *ſ* dans *ſors* venu de μίρος; *ſ* changée en *n* dans *ſanguinis*, *ſanguinaire*, venus de *ſanguis*; & *n* changée en *ſ* dans *plus* tiré de πλέον, &c.

Il faut encore obſerver un principe étymologique, qui ſemble propre à la lettre *ſ* relativement à notre langue: c'eſt que dans la plupart des mots que nous avons empruntés des langues étrangères, & qui commencent par la lettre *ſ* ſuivie d'une autre conſonne, nous avons mis *e* avant *ſ*; comme dans *eſcarbot* de σκάραβος, *eſprit* de *ſpiritus*, *eſquif* de σκάφη, *eſtomac* de *ſtomachus*. Nous avons encore beaucoup de mots qui ont une pareille origine, mais d'où l'uſage a retranché *ſ* par laps de temps, & ne laiſſant ſubſiſter que l'*e* que la Proſthèſe y avoit mis d'abord: comme *école* pour *eſcole*, de *ſchola*; *épier* pour *eſpier*, de *ſpeculari*; *étang* pour *eſtang*, de *ſtagnum*.

Il me ſemble que nous pouvons attribuer l'origine de cette Proſthèſe à notre dénomination alphabétique *eſſe* de la lettre *S*: la difficulté de prononcer de ſuite deux conſonnes a conduit inſenſiblement à prendre, pour point d'appui de la première, le ſon *e* que nous trouvons dans ſon nom.

Mais, dira-t-on, cette difficulté auroit dû influer ſur tous les mots qui ont une origine ſemblable, & elle n'a pas même influé ſur tous ceux qui viennent d'une même racine; nous diſons *eſpace* & *ſpacieux*, *eſprit* & *ſpirituel*, &c. Henri Eſtienne, dans ſes *Hypomnèſes* (pag. 114), répond à cette objection: *Sed quin hæc adjectiva longè ſubſtantivis poſteriora ſint, non eſt quod dubitemus.* Je ne ſais s'il eſt bien conſtaté que les mots qui ont conſervé plus d'analogie avec leurs racines ſont plus récens que les autres; je ſerois au contraire porté à les croire plus anciens, par la raiſon même qu'ils tiennent plus de leur origine: mais il eſt hors de doute que *ſpacieux*, *ſpécieux*, *ſpirituel*, *ſpongieux*, *ſtudieux*, & autres ſemblables, ſe ſont introduits dans notre langue, ou dans un autre temps, ou par des moyens tout autres, que les mots *eſpace*, *eſpèce*, *eſprit*, *éponge*, anciennement *eſponge*, *étude*, originairement *eſtude*; & que c'eſt là l'origine de leurs différentes formations.

Quoi qu'il en ſoit, cette Proſthèſe a déplu ou a été négligée inſenſiblement dans pluſieurs mots; & l'Euphonie, au lieu de ſupprimer l'*e* qu'une dénomination fauſſe y avoit introduit, en a ſupprimé la lettre *ſ* elle-même; comme on le voit dans les mots que l'on prononçoit & que l'on écrivoit anciennement *eſtat*, *eſterniier*, *eſcrire*, *eſcole*, *eſcureuil*, que l'on écrit & prononce aujourdhui *état*, *éternuer*, *écrire*, *école*, *écureuil*, & qui viennent de *ſtatus*, *ſternutare*, *ſcribere*, *ſchola*, σκιοῦρος. Si l'on ne conſervoit cette obſervation, quelque étymologiſte diroit un jour que la lettre *ſ* a été changée en *e* dans ces mots: mais comment expliqueroit-il le méchaniſme de ce changement?

Le détail des uſages de la lettre *ſ* dans notre langue occupe aſſez de place dans la *Grammaire françoiſe* de l'abbé Regnier, parce que de ſon temps on écrivoit encore cette lettre dans les mots de la prononciation deſquels l'Euphonie l'avoit ſupprimée: aujourdhui que l'Orthographe eſt plus rapprochée de la prononciation, elle n'a plus rien à obſerver ſur les *ſ* qui ne ſe prononcent pas, à la réſerve du ſeul mot *eſt*, ou de quelques noms propres de famille, qui, rigoureuſement parlant, ne ſont pas du corps de la langue.

Pour ce qui concerne notre manière de prononcer la lettre *ſ* quand elle eſt écrite, on peut établir quelques obſervations aſſez certaines.

1°. On la prononce avec un ſifflement fort au commencement du mot; comme dans *ſavant*, *ſelon*, *ſéminaire*, *ſermon*, *ſitué*, *ſoleil*, *ſupérieur*, *ſeul*, *ſouvent*, &c: quand elle eſt au milieu du mot, précédée ou ſuivie d'une autre conſonne; comme dans *Abſalon*, *conſerver*, *inſidieux*, *conſolé*, *inſulte*, *pſeudonyme*, *abſoudre*, &c; *baſtonade*, *eſpace*, *diſque*, *hoſpice*, *bruſquer*, *Euſtache*, *mouſtache*, &c: & quand elle eſt elle-même redoublée, comme dans *paſſer*, *eſſai*, *miſſion*, *boſſu*, *pruſſien*, *mouſſe*, &c.

(Il faut pourtant excepter de cette règle les mots *Alſace*, *alſacien*, *balſamine*, *balſamique*, *tranſaction*, *tranſiger*, *tranſitif*, *intranſitif*, *tranſition*, *tranſitoire*, dans leſquels *ſ* ſe prononce comme *z* avec un ſifflement doux. Il ſeroit bien plus analogique & plus avantageux d'écrire avec *z* *Alzace*, *alzacien*, *balzamine*, *balzamique*, *tranzaction*, *tranziger*, *tranzitif*, *intranzitif*, *tranzition*, *tranzitoire*; au lieu de charger notre Orthographe, que tout le monde doit ſavoir, d'une vaine exception introduite par reſpect pour l'Etymologie, que perſonne n'eſt obligé de connoître, que ſi peu de gens connoiſſent, qui eſt d'une ſi mince utilité à ceux qui l'entendent, & dont les amateurs ont tant de facilité à s'aſſûrer ſans donner gratuitement des entraves au reſte immenſe de la nation.

2°. On prononce *ſ* avec un ſifflement foible comme *z*, quand elle eſt ſeule entre deux voyelles; comme dans *raſe*, *héſiter*, *miſère*, *roſe*, *infuſion*, *creuſet*, *bloufe*, &c: & quand à la fin d'un mot il faut la faire entendre à cauſe de la voyelle qui commence le mot ſuivant; comme dans *je n'ai pas été*, *mes opérations*, *ſoucis extravagants*, *de bons avis*, *héros illuſtres*, *plus habiles*, *nœuds indiſſolubles*, *vous y-penſerez*, &c.

(Voici encore une exception à la première partie de cette ſeconde règle: la lettre *ſ* ſe prononce forte, quoique ſeule entre deux voyelles, dans les mots *aſymmétrie*, *aſymptote*, *aſymptotique*, *aſyndéton*, *déſuétude*, *imparifſyllabe*, *monoſyllabe*, *monoſyllabique*, *paraſol*, *pariſſyllabe*, *pariſſyllabique*, *polyſſyllabe*, *polyſſynodie*, *preſéance*, *préſuppoſer*, *préſuppoſition*, *reſacrer*, *reſaigner*, *reſaiſir*, *reſaluer*, *reſarcelé*, *reſaſſer*, *vraiſemblable*, *vraiſemblablement*, *vraiſemblance*, & peut-être dans quelques autres. C'eſt encore une exception bizarre, qui n'a aucun fondement raiſonnable, qui expoſe la multitude à prononcer mal, & qu'il eſt très-aiſé de ramener à la règle ſans aucun inconvénient réel.

On a propoſé de jeter un rirer entre les deux parties de chacun de ces mots, qui en effet ſont tous compoſés; & j'avoue que j'avois d'abord approuvé cét expédient, parce que la lettre *ſ* ſe trouvoit initiale dans la ſeconde partie, & ſe prononçoit forte, ſuivant la première règle. Mais quel moyen donnera-t-on à la multitude de reconnoître les mots compoſés? pourquoi aſſujétiroit-on ceux dont il s'agit à être diviſés ſans y aſſujétir tous les autres, comme *contredire*, *contrefaire*, *introduire*, *interrompre*, *ſuperpoſition*, *ſurfaire*, *tranſpoſer*, &c? Épargnons, tant qu'il eſt poſſible, la multiplication des règles inutiles & l'embarras des exceptions abſurdes.

Laiſſons donc de côté les conſidérations étymologiques, & avec la double *ſſ* écrivons *aſſymétrie*, *aſſymptote*, *aſſymptotique*, *aſſyndéton*, *déſſuétude*, *imparifſyllabe*, *monoſſyllabe*, *monoſſyllabique*, *paraſſol*, *pariſſyllabe*, *pariſſyllabique*, *polyſſyllabe*, *polyſſynodie*, *preſſéance*, *préſſuppoſer*, *préſſuppoſition*, *reſſacrer*, *reſſaigner*, *reſſaiſir*, *reſſaluer*, *reſſarcelé*, *reſſaſſer*, *vraiſſemblable*, *vraiſſemblablement*, *vraiſſemblance*. Rien de plus ſimple, & en conſéquence d'accentuer les *e* qui précèdent, ſelon les vûes de la prononciation *reſſacrer*, *réſſuſciter*, ils *préſſent*. (*Voyez* NÉOGRAPHISME). D'ailleurs nous débarraſſons par là notre Orthographe de beaucoup de contradictions & de difficultés. Pourquoi écriroit-on *Préſéance* avec *ſ* & *Preſſentir* avec *ſſ*? tous deux ſont compoſés de *pré* & des mots *ſéance* & *ſentir*, dont chacun commence par *ſ*. Comment s'eſt-on aviſé d'écrire *Déſuétude* avec *ſ* & *Deſſaiſir* avec *ſſ*? c'eſt de part & d'autre la même particule compoſante *dé*, & de part & d'autre le ſecond radical commence par *ſ*; tout cela eſt en contradiction. Mais voici une contradiction plus frapante encore; on oſe écrire *Reſaiſir* avec *ſ* & *Deſſaiſir* avec *ſſ*. On me répliquera peut-être que cette difference vient de celle des particules compoſantes, dont la première *re* a un *e* muet, & la ſeconde *dé* a un *é* fermé: mais la nature de *re* n'a pas empêché d'écrire avec *ſſ* les mots *Reſſembler*, *Reſſentir*, *Reſſerrer*, *Reſſortir*, *Reſſource*, *Reſſouvenir*, & beaucoup d'autres, & n'auroit pas plus empêché d'écrire *Reſſaiſir*; d'autre part, ceux qui ont introduit *Déſuétude* avec *ſ* n'ont pas jugé que *dé* exigeât *ſſ*, & devoient, pour être conſequens, écrire de même *Déſaiſir*. Eh! ſoyons conſequents, ne nous livrons pas inconſidérément à une routine aveugle; & nous deviendrons ſimples & lumineux. Simplifier notre Orthographe, c'eſt faciliter l'art de lire & l'art d'écrire; c'eſt donc favoriſer la propagation des lumières, c'eſt travailler à répandre de plus en plus le goût de notre langue & la gloire de notre nation.)

La Lettre *S* ſe trouve dans pluſieurs abréviations des anciens, dont je me contenterai d'indiquer ici celles qui ſe trouvent le plus fréquemment dans les livres claſſiques. S veut dire aſſez ſouvent *Servius*, ou *Sanctus*; SS, *Sanctiſſimus*; S. C, *Senatûs conſultum*; S. D, *Salutem dicit*, ſurtout aux inſcriptions des lettres; S. P. D. *Salutem plurimam dicit*; SEMP. *Sempronius*; SEPT. *Septimius*; SER, *Servilius*; SEV, *Severus*;

SEXT, *Sextus*; SP, *Spurius*; S. P. Q. R, *Senatus Populuſque romanus*.

C'étoit auſſi anciennement un caractère numéral, qui ſignifioit *ſept*. Chez les grecs, ϛ vaut 200, & ϡ, vaut 200000, le σ joint au τ en cette manière στ vaut 6. Le ſamech des hébreux ס valoit 50; & ſurmonté de deux points ס̈, il valoit 50000.

Nos monnoies frapées à Rheims ſont marquées d'une S. (*M. BEAUZÉE*).

(N.) SAGESSE, PRUDENCE. *Synonymes*.

La *Sageſſe* fait agir & parler à propos. La *Prudence* empêche de parler & d'agir mal à propos. La premiére, pour aller à ſes fins, cherche à découvrir des bonnes routes, afin de les ſuivre. La ſeconde, pour ne pas manquer ſon but, tâche de connoître les mauvaiſes routes, afin de s'en écarter.

Il ſemble que la *Sageſſe* ſoit plus éclairée, & que la *Prudence* ſoit plus réſervée.

Le *Sage* emploie les moyens qui paroiſſent les plus propres pour réuſſir; il ſe conduit par les lumières de la raiſon. Le *Prudent* prend les voies qu'il croit des plus sûres; il ne s'expoſe point dans des chemins inconnus.

Un ancien a dit, qu'Il eſt de la *Sageſſe* de ne parler que de ce qu'on ſait parfaitement, ſurtout lorſqu'on veut ſe faire eſtimer: on peut ajouter à cette maxime, qu'Il étoit de la *Prudence* de ne parler que de ce qui peut plaire, ſurtout quand on a deſſein de ſe faire aimer. (*L'abbé GIRARD.*)

* SAGESSE, VERTU. *Synonymes*.

(† Ces deux termes, également relatifs à la conduite de la vie, ſont ſynonymes ſous ce point de vûe, parce qu'ils indiquent l'un & l'autre le principe d'une conduite louable: mais ils ont des différences bien marquées.

La *Sageſſe* ſuppoſe, dans l'eſprit, des lumières naturelles ou acquiſes; ſon objet eſt de diriger l'homme par les meilleures voies. La *Vertu* ſuppoſe, dans le cœur, par tempérament ou par réflexion, du penchant pour le bien moral & de l'éloignement pour le mal; ſon objet eſt de ſoumettre les paſſions aux lois.

La *Sageſſe* eſt comme un fanal qui montre la meilleure voie dès qu'on lui propoſe un but; mais par elle-même elle n'en a point, & les Méchants ont leur *Sageſſe* comme les Bons. La *Vertu* a un but, marqué par les lois; & elle y tend invariablement, par quelque voie qu'elle ſoit forcée d'y aller.) (*M. BEAUZÉE.*)

La *Sageſſe* conſiſte à rendre attentifs à ſes véritables & ſolides intérêts, à les démêler d'avec ce qui n'en a que l'apparence, à choiſir bien, & à ſe ſoutenir dans des choix plus éclairés. La *Vertu* va plus loin: elle a à cœur le bien de la ſociété; elle lui ſacrifie, dans le beſoin, ſes propres avantages; elle ſent la beauté & le prix de ce ſacrifice, & par là ne balance point à le faire quand il le faut. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

SAMARITAINS (CARACTÈRES), *Critique ſacrée*. Ce ſont les vieux *Caractères* hébreux, avec leſquels les *Samaritains* écrivirent autrefois le Pentateuque, & dont ils ſe ſervent encore aujourd'hui. Ces ſortes de *Caractères* ſont affreux, & les plus incapables d'agrément de tous ceux qui nous ſont connus. C'étoient les lettres des phéniciens, de qui les grecs ont pris les leurs: le vieil alphabet ionien fait aſſez voir cette reſſemblance, comme le montre Scaliger dans ſes notes ſur la Chronique d'Euſèbe. Ce fut de ces vieilles lettres que ſe ſervirent les prophètes pour écrire leurs ouvrages; & ce fut avec ces mêmes *Caractères*, que le Décalogue fut gravé ſur les deux tables de pierre. Le nombre des vieux ſicles juifs que nous avons encore, avec l'inſcription *ſamaritaine*, *JERUSALEM LA SAINTE*, prouve aſſez l'antiquité de ces ſortes de *Caractères*, auxquels les *Caractères* hébreux d'aujourdhui ſuccédèrent après la captivité de Babylone. Ces derniers étoient les ſeuls que le peuple ſavoit lire alors; & cette raiſon engagea Eſdras à les employer: tous les anciens le reconnoiſſent; Euſèbe, S. Jérôme, les deux Talmuds le diſent; en un mot, c'eſt l'opinion de tous les ſavants juifs; & Cappel a fait un livre contre Buxtorf le fils, pour la confirmer. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) SAMSKRET, E, *ou* SAMSKROUTAN, *ou* SHANSCRIT, E, adj. qui ſe prend auſſi ſubſtantivement, pour déſigner l'ancienne langue des genioux ou indous, habitants de l'Indoſtan, qui eſt devenue aujourdhui la langue de leur religion, & qui n'eſt entendue que par les brames ou brahmanes les plus inſtruits; encore faut-il diſtinguer l'ancien *Samskret* & le moderne.

« La Grammaire des brahmanes, dit le P. Pons, dans une lettre datée de Carelcal ſur la côte de Tanjaour, du 23 Novembre 1740, & adreſſée au P. du Halde (*Lettr. édif.* nouv. édit. *Tom.* XIV, *pag.* 65); » la Grammaire des brahmanes » peut être miſe au rang des plus belles ſciences: » jamais l'analyſe & la ſynthèſe ne furent plus » heureuſement employées dans les ouvrages » grammaticaux de la langue *ſamskrète* ou *ſams-* » *kroutan*..... Il eſt étonnant que l'eſprit humain » ait pu atteindre à la perfection de l'art qui éclate » dans ces Grammaires: les auteurs y ont réduit » par l'analyſe la plus riche langue du monde, à » un petit nombre d'élémens primitifs, qu'on peut » regarder comme le *caput mortuum* de la langue. » Ces élémens ne ſont par eux-mêmes d'aucun » uſage, ils ne ſignifient proprement rien, ils ont » ſeulement raport à une idée; par exemple *Kru*, » à l'idée d'action. Les élemens ſecondaires, qui » affectent le primitif, ſont les terminaiſons qui

» le fixent à être nom ou verbe, celles ſelon leſ-
» quelles il doit ſe décliner ou conjuguer, un certain
» nombre de ſyllabes à placer entre l'élément pri-
» mitif & les terminaiſons, quelques prépoſitions,
» &c. A l'approche des élements ſecondaires,
» le primitif change ſouvent de figure; *kru*, par
» exemple, devient, ſelon ce qui lui eſt ajouté,
» *kar*, *kra*, *kri*, *kir*, &c. La ſynthèſe réunit &
» combine tous ces élémens & en forme une variété
» infinie de termes d'uſage. Ce ſont les règles de
» cette union & de cette combinaiſon des élements,
» que la Grammaire enſeigne, de ſorte qu'un ſimple
» écolier, qui ne ſauroit rien que la Grammaire,
» peut, en opérant ſelon les règles ſur une racine
» ou élément primitif, en tirer pluſieurs milliers
» de mots vraiment *Samskrets* ».

M. Halhed, qui a traduit en anglois la verſion faite en perſan de l'original *Samskret* du *Code des lois des gentous*, ajoûte dans ſa preface : « La langue *ſamskrète* eſt très-abondante & très-
„ nerveuſe, mais le ſtyle des bons auteurs eſt ſin-
„ gulièrement concis. Elle ſurpaſſe de beaucoup le
„ grec & l'arabe dans la régularité de ſes étymo-
„ logies; & elle a de même un nombre prodigieux
„ de termes qui dérivent de chaque racine primi-
„ tive. Les règles de la Grammaire ſont auſſi
„ étendues & auſſi difficiles, quoiqu'il n'y ait pas
„ autant d'anomalies : pour démontrer cette aſſer-
„ tion par un exemple, on peut obſerver qu'il y
„ a ſept déclinaiſons des noms, toutes employées
„ au ſingulier, au duel, & au pluriel; qu'elles
„ ſont toutes diverſes, ſuivant qu'elles ſe terminent
„ par une conſonne, par une voyelle longue ou
„ brève; & qu'elles diffèrent encore ſuivant que
„ les noms ſont de différents genres : on ne peut
„ former le nominatif d'aucun de ces noms, ſans
„ appliquer au moins quatre règles . . . & tous
„ les termes de la langue ſont ſuſceptibles de ſept
„ déclinaiſons ».

Il paroît que la nouveauté a groſſi les difficultés de la Grammaire *ſamskrète* aux yeux de M. Halhed, que ſon traducteur françois nous dit être actuellement occupé à étudier cette langue. Ce n'eſt pas en effet la multitude des règles qui rend difficile la Grammaire d'une langue; ce ſont les anomalies, les exceptions contradictoires, & plus ſouvent encore la manière dont les grammairiens enviſagent le ſyſtême de la langue. M. Alexandre Dow, autre écrivain anglois, qui a traduit dans ſa langue, du perſan de Férishta, l'*Hiſtoire de l'Indoſtan*, paroît avoir rencontré des livres élémentaires *ſamskrets* moins effrayants & plus clairs que ceux de M. Halhed; car voici comment il s'explique dans une *Diſſertation ſur la religion des brahmines*, traduite de l'anglois en françois par M. B. en 1769 (*pag.* 23) : « Quoique le *Shanſcrit*
„ ſoit d'une richeſſe prodigieuſe, ſes principes ſe
„ trouvent raſſemblés complètement dans une
„ Grammaire & un Vocabulaire peu volumineux;
„ & toutes ſes racines & ſes primitifs, dans un
„ Traité d'un petit nombre de pages. Dans les
„ dérivations & les inflexions, ſa marche eſt ſi
„ uniforme, qu'on découvre, avec la plus grande
„ facilité & au premier coup d'œil, l'étymologie
„ de chaque mot. La grande difficulté, c'eſt la
„ prononciation : elle eſt ſi rapide & ſi forcée,
„ que, même dans l'âge où l'organe eſt le plus
„ flexible, il faut un long & pénible travail pour
„ parvenir à prononcer correctement. Mais quand
„ une fois on en eſt parvenu à ce point, l'oreille
„ eſt charmée par l'étonnante hardieſſe & l'har-
„ monie de cette langue ».

« Il me paroît, dit le P. Pons, que cette
„ langue, ſi admirable par ſon harmonie, ſon
„ abondance, & ſon énergie, étoit autrefois la
„ langue vivante dans les pays habités par les
„ premiers brahmanes : après bien des ſiècles,
„ elle s'eſt inſenſiblement corrompue dans l'uſage
„ commun; de ſorte que le langage des anciens,
„ dans les livres ſacrés, eſt aſſez ſouvent inintel-
„ ligible aux plus habiles, qui ne ſavent que le
„ *Samskret* fixé par les Grammaires ».

M. Dow ne croit pas que le *Shanſcrit* ait jamais été l'idiome commun d'aucun pays; & ſes réflexions à ce ſujet méritent d'être obſervées. « Cette langue, dit-il (*même Diſſert.*), fut-elle,
„ dans un certain période de l'antiquité, la
„ langue vulgaire de l'Indoſtan? ou bien a-t-elle
„ été inventée par les brahmines, pour être l'en-
„ velope myſtérieuſe de leur religion & de leur
„ philoſophie? C'eſt une queſtion qu'il n'eſt pas
„ aiſé de réſoudre. Les autres langues ont été
„ formées fortuitement à meſure que les hommes
„ ont eu des beſoins & des idées à exprimer; mais
„ la formation étonnante du *Shanſcrit* paroît être
„ bien au deſſus des productions du haſard. Par la
„ régularité de l'analogie & de l'ordre gramma-
„ tical, il ſurpaſſe de beaucoup l'arabe; enfin il
„ porte des preuves certaines, que c'eſt avec deſſein
„ & ſur des principes raiſonnés, qu'il a été inventé
„ & fixé par un corps de Savants, qui ont recher-
„ ché la régularité, la juſteſſe, l'harmonie, la
„ grande ſimplicité & l'énergie de l'expreſſion ».
Cette concluſion peut ſe confirmer encore par une remarque du P. Pons, qui penſe toutefois, comme on vient de le voir, d'une manière toute différente : c'eſt que c'eſt l'art même avec lequel cette langue a été faite qui lui a donné ſon nom; car *Samskret*, dans cette langue, ſignifie littéralement *ſynthétique* ou *compoſé*.

Si les brahmines ont pu, & cela n'eſt pas ſans vraiſemblance, inventer une langue ſi régulière, ſi énergique, ſi riche, ſi harmonieuſe; pourquoi n'eſſaieront-on pas en Europe, dans un ſiècle ſurtout qui ſe glorifie de ſes lumières, d'en inventer une qui pût au moins ſervir de moyen de communication entre les Savants de tout l'univers, qui voudroient ſe donner la peine de l'aprendre?

Digitized by Google

Le *Samskret* ſeroit ſans doute la langue même que je propoſe, ſi l'on pouvoit parvenir à déterminer les brahmines à en donner une pleine communication : mais la crainte de laiſſer pénétrer les myſtères ou les dogmes de leur religion, qui ſont conſignés dans des livres *ſamskrets*, qu'ils nomment *Bédas*, peut-être la crainte plus vive encore de laiſſer connoître l'abus qu'ils en font pour leur intérêt perſonnel en trompant les peuples, les a rendus ſur la révélation des principes détaillés de leur langue, d'un ſecret impénétrable.

« A la vérité, dit M. Dow, dans ſa *Diſſertation* (*pag.* 10), » on a prétendu que le ſavant » Feizi, frère du célèbre Abul-Fazil, premier » ſecrétaire de l'empereur Akbar, avoit lu les » Bédas, & avoit dévoilé à ce prince fameux les » principes religieux qu'ils contiennent. Comme » l'hiſtoire de Feizi fait grand bruit dans l'Orient, » il eſt à propos d'en raporter ici les particula- » rités.

» Mahummud-Akbar, prince d'un génie vaſte » & élevé, étoit totalement dégagé de ces pré- » jugés de religion, que les hommes ordinaires » ſucent avec le lait de leur mère & conſervent » toute leur vie. Quoiqu'élevé dans toute la rigidité » du mahométiſme, ſa grande âme, dans un âge » plus mûr, rompit les chaînes de la ſuperſtition » & de la crédulité, dans leſquelles ſes tuteurs » avoient retenu ſon eſprit captif pendant ſa pre- » mière jeuneſſe. Dans la vûe de ſe choiſir une » religion, ou plus tôt par un motif de curioſité, » il ſe fit un point capital d'examiner en détail » tous les ſyſtêmes de Théologie qui règnent » parmi les hommes... Comme preſque toutes » les religions admettent le proſelytiſme, Akbar » ne trouva aucun obſtacle à ſes deſſeins, juſqu'à » ce qu'il en fut venu à celle des indous, ſes » propres ſujets : bien différents des autres ſectes, » ils ne reçoivent point de convertis ; ils diſent » que chacun peut aller au ciel par un chemin » particulier, quoique peut-être ils prétendent » que le leur eſt le plus sûr pour arriver à cette » importante fin ; ils aiment mieux faire myſtère » de leur religion, que de la faire régner ſur la » terre »... [Je ne peux m'empêcher d'interrompre ce récit, pour remarquer le peu de fonds qu'on peut faire ſur la véracité des miniſtres d'une religion, qui leur inſpire ſi peu de charité pour les autres hommes ; & je ne ſaurois plus douter que ce ne ſoit abſolument un motif odieux d'intérêt qui les rend ſi impénétrables : *Qui malè agit, odit lucem.*].

« Tout le crédit d'Akbar ne put obtenir des » brahmines qu'ils lui révéliaſſent les dogmes de » leur foi : il fallut avoir recours à l'artifice, » pour ſe procurer les inſtructions qu'il déſiroit. » L'expédient qu'il imagina de concert avec ſon » premier ſecrétaire Abul-Fazil, fut de faire » remettre entre les mains de brahmines le jeune » Feizi, comme un pauvre orphelin de leur tribu. » Après que Feizi eut été bien inſtruit de ſon » rôle, on l'envoya ſecrètement à Bénarès, qui » eſt le principal ſiège des ſciences dans l'Indoſtan : » la choſe fut conduite avec tant d'adreſſe, qu'un » ſavant brahmine prit chez lui le jeune homme » & l'éleva comme ſon propre fils. Lorſque Feizi, » après dix ans d'étude, fut la langue *ſhanſcrite*, » & eut aquis toutes les connoiſſances que poſſé- » doient les ſavants de Bénarès, l'empereur prit les » meſures convenables pour aſsûrer ſon retour.

» Il y a toute apparence que Feizi, pendant » ſon ſejour chez le brahmine ſon patron, avoit » été touché de la beauté de ſa fille unique ; & » il eſt à remarquer que les femmes de race » brahmine ſont les plus belles de l'Indoſtan. Le » vieux brahmine voyoit avec plaiſir la paſſion » mutuelle de ce jeune couple : & comme il ché- » riſſoit Feizi pour ſes talens extraordinaires, il » lui offrit ſa fille en mariage. Feizi, partagé » entre l'amour & la reconnoiſſance, ne put retenir » plus long-temps ſon ſecret : il tombe aux pieds » du vieillard, lui découvre la trahiſon ; & em- » braſſant ſes genoux, il le ſupplie, les larmes » aux yeux, de lui pardonner cet attentat contre » le meilleur des bienfaiteurs. Le brahmine de- » meure interdit & immobile d'étonnement ; & » ſans proférer un ſeul mot de reproche, il ſaiſit » un poignard qu'il portoit toujours à ſa ceinture. » Il alloit s'en fraper : Feizi arrête ſon bras, met » tout en uſage pour le fléchir, proteſtant que, » s'il eſt quelque moyen d'expier ſon outrage, il » n'y a rien à quoi il ne ſoit réſolu de ſouſcrire. » Le brahmine, fondant en larmes, lui dit que, » s'il vouloit lui promettre deux choſes, il lui » pardonneroit & pourroit conſentir à vivre. Feizi » promit ſans héſiter : & ces deux choſes furent » que jamais il ne traduiroit les Bédas, ni ne » révèleroit la croyance des Indous.

» On ne ſait pas juſqu'à quel point Feizi garda » le ſerment qu'il avoit fait de ne point révéler » à Akbar la doctrine des Bédas ; mais c'eſt un » fait inconteſtable que ni lui ni perſonne n'a » jamais traduit ces livres ».

Il eſt donc certain que l'on ne doit pas ſe promettre d'arracher aux brahmines un ſecret, que l'adreſſe même d'un de leurs empereurs n'a pu parvenir à connoître, ou du moins à divulguer. Toutefois le P. Pons, dans ſa lettre au P. du Halde, lui parle d'un abrégé de Grammaire & d'un autre abrégé de la Verſification & de la Poéſie *ſamskrète*, qu'il dit lui avoir envoyés & avoir compoſés lui-même, d'après pluſieurs autres dont il nomme les auteurs. C'eſt principalement à meſſieurs des Miſſions étrangères, à tirer parti de ces ouvrages, s'ils en ont connoiſſance, à les faire étudier à ceux qu'ils deſtinent à la miſſion de l'Indoſtan, à communiquer leurs lumières au Public ſur cet objet, & à augmenter même, s'il eſt poſſible, celles de leurs prédéceſſeurs dans les travaux apoſtoliques.

Digitized by Google

Mais que nous connoiſſions parfaitement ou non le *Samskret*, ce qu'on nous en a dit ſuffit pour nous diriger dans la tentative du projet que j'ai propoſé : projet, non d'une écriture univerſelle, qui peindroit les objets des idées au lieu des ſons, comme notre numération en chiffres arabes, comme le chinois avec ſes 80000 caractères hiéroglyphiques, comme la langue univerſelle que le célèbre Leibnitz imaginoit ; mais d'une langue véritablement parlée ou propre à l'être, comme celle qu'avoit inventée Wilkins, évêque de Cheſter, & comme paroit être le *Samskret*.

Je crois que cette langue factice peut être plus difficile à compoſer que l'Écriture univerſelle ; mais je ſuis perſuadé auſſi qu'elle auroit de bien plus grands avantages. Plus on auroit apporté de ſoins, plus on auroit eu d'embarras & de peines à en conſtruire le ſyſtème général, à en aſſortir en détail toutes les pièces, à en fixer analogiquement toutes les familles de mots, à en ſimplifier les règles de ſyntaxe ; plus on auroit augmenté la facilité de l'apprendre, le déſir d'en faire uſage, & l'utilité qui en réſulteroit. Il n'en ſeroit pas de même d'une écriture ſymbolique : la multitude prodigieuſe de caractères qu'elle ſuppoſe, le danger perpétuel de confondre les uns avec les autres, préſentent d'abord une quantité effrayante de difficultés bien propres à en dégoûter ; & l'exemple des chinois, chez qui on ne trouve pas un lettré qui puiſſe s'aſſûrer qu'il connoît tous les caractères, ne confirme que trop l'idée qu'on doit prendre de cette manière de peindre les objets.

Je crois, 1°. que l'alphabet de la langue factice doit adopter les caractères de notre alphabet ; d'abord parce que toute l'Europe y eſt accoutumée, que c'eſt en Europe qu'il y a le plus de lumières, & que c'eſt principalement pour l'Europe que la nouvelle langue ſeroit compoſée ; enſuite parce que ces caractères ont des formes ſenſibles & diſtinctes, plus difficiles à confondre que pluſieurs caractères de certains autres alphabets. Je ne veux pas dire pour cela qu'il faille conſerver à nos lettres la ſignification quelles ont aujourd'hui, car je voudrois qu'on adaptât l'analogie des ſignifications à celle des figures, que, par exemple, les conſonnes foibles fuſſent marquées par *b*, *d*, *m*, *n*, *l*, &c, & les fortes, par *p*, *q*, *u*, *y*, &c : que les voyelles fuſſent déſignées par des caractères qui n'euſſent point de correſpondants en figure, comme *a*, *e*, *c*, *o*, *r*, *x*, &c.

Il ſeroit convenable auſſi que l'alphabet préſentât d'abord les voyelles, dans l'ordre de la génération phyſique des voix qu'elles repréſenteroient ; puis les conſonnes ſelon l'ordre de leurs claſſes, & la foible immédiatement avant la forte. *Voyez* VOIX, VOYELLES, CONSONNES, &c.

Il conviendroit auſſi que les voyelles y fuſſent préſentées d'abord dans leur état primitif, qui eſt la brièveté ; puis avec l'accent de longueur ; & enfin avec un accent de naſalité.

Je crois 2°. que le choix des premiers radicaux de la langue factice ne doit être autre choſe que le choix des conſonnes, ou ſeules ou combinées par deux ou par trois, conformément aux vûes indiquées par les obſervations de Wallis dans ſa *Grammaire angloiſe* (*chap.* 14), par celles du préſident de Broſſes dans ſon *Traité de la formation mécanique des langues* (*chap.* 6), & par celles de M. Court de Gébelin dans ſon *Monde primitif analyſé & comparé avec le monde moderne*. Je renvoie à ces ouvrages, pour ne pas entrer ici dans des détails qui y ſeroient peut-être jugés ſuperflus.

Je crois 3°. que, dans cette première proviſion de radicaux, on trouvera aiſement ceux qui devront ſervir en ſous-ordre à titre d'inflexions & de terminaiſons. Les vûes qu'on aura en les joignant au radical primitif, indiqueront le choix qu'il en faudra faire ; & l'ordre dans lequel on concevra ces idées acceſſoires, marquera celui que l'on devra ſuivre dans le raprochement des radicaux ſécondaires : l'idée primitive & fondamentale ſera donc toujours exprimée par le premier radical ; les idées acceſſoires, par les radicaux ſecondaires ; & les idées purement relatives aux vues de la ſyntaxe, idées de genre, de nombre, de cas, de perſonnes, de temps, de modes, &c, par les derniers radicaux, qui formeront les terminaiſons.

Par exemple, dans la langue latine *ju*, originairement *iu*, qui ſe prononçoit *iou*, paroit avoir été le ſigne primitif de l'égalité, parce que ces deux voyelles couient auſſi aiſement l'une que l'autre ; le ſigne même de l'egalité entre des objets différents, puiſque les deux voyelles ſont différentes : de là l'idée de la juſtice due à chacun indiſtinctement. Mais comment peindre cet attachement à la volonté de rendre à chacun ce qui lui eſt dû ? Les deux conſonnes *ſt*, dont la première, comme ſifflante, marque une progreſſion libre, & la ſeconde, comme dentale, preſente un obſtacle à cette progreſſion, ont paru propres, par leur réunion, à marquer la fixité, la conſtance : en raprochant les deux radicaux, on a eu le ſymbole d'une idée totale, *iuſt* ou *juſt*. De là ſont nés, par l'addition des terminaiſons l'adjectif *juſt-us*, le nom abſtrait *juſt-itia*, &c. Du radical primitif *ju*, ſont nés de même *jus*, *juris* (ce qui doit être donné également) ; *ju-dex*, qui dit ce qui apartient à chacun, juge ; *ju-dic-ium*, ce qui ſe dit ſur cela ; jugement ; *ju-dic-are*, dire activement ſur l'égalité, juger ; &c. Voyez (*Art.* TEMPS) comment à *judic* on a ajouté les inflexions & les terminaiſons relatives au temps, aux perſonnes, aux nombres, aux modes.

Je crois 4°. qu'il peut être utile, dans cette langue factice, de donner aux noms & aux adjectifs autant de cas, que l'on pourra imaginer de raports différens que l'on pourroit exprimer par des prépoſitions ; mais que cela ne doit point exclure les prépoſitions ; parce qu'il doit y avoir en effet de

la différence, par exemple, entre *prudemment* & *avec prudence*. Cet exemple même indiqueroit que le ſigne d'un raport ne doit pas être le même dans la terminaiſon & dans la prépoſition, afin que la différence des expreſſions ſoit plus ſenſible ; cependant il peut être avantageux que ce ſoient quelques élémens de la prépoſition qui faſſent la terminaiſon, pour déſigner que des deux côtés il s'agit du même raport.

Il ſuit, ce me ſemble, de ce qui précède, que les adverbes de cette langue ne ſe formeront pas, comme dans celles que nous connoiſſons, du mot adjectif ; l'adverbe n'y ſera plus qu'un cas particulier du nom : mais chaque nom fournira autant de cas adverbiaux, qu'il y aura de raports différents exprimés ou exprimables par des prépoſitions.

Je crois 5°. qu'il ſeroit avantageux de n'admettre qu'une ſeule déclinaiſon des noms, ou de ne la différencier que par raport aux genres, qui ſeroient le genre commun pour marquer l'eſpèce ſans diſtinction de ſexe, le genre maſculin, le genre féminin, & le genre neutre : cela donneroit lieu au plus à quatre déclinaiſons des noms, & à quatre différences dans la déclinaiſon unique des adjectifs.

Je crois 6°. qu'il ſeroit utile de ne point recourir aux verbes auxiliaires & de ne conjuguer tous les temps des verbes que par des inflexions & terminaiſons : qu'il faudroit à peu près comme les hébreux, mais en plus grand nombre, admettre, pour les verbes qui en ſeroient ſuſceptibles, différentes voix : quatre voix actives poſitives, la ſimple, *aimer* ; l'inceptive, *commencer à aimer* ; la déſitive, *ceſſer d'aimer* ; la cauſative, *faire aimer* (rendre l'objet d'amour ou d'amitié) : quatre voix actives graduelles ; la diminutive, *aimer peu* : l'augmentative, *aimer beaucoup* ; la contingente, *aimer rarement* ; la fréquentative, *aimer ſouvent* : quatre voix actives comparatives ; celle d'égalité, *aimer autant* ; celle de ſupériorité, *aimer plus* ; celle d'infériorité, *aimer moins* ; la ſuperlative, *aimer le plus* : enfin douze voix paſſives, correſpondantes, ſous les mêmes dénominations, aux douze voix actives qui viennent d'être expoſées ; *être aimé*, *commencer à être aimé*, *ceſſer d'être aimé*, *être fait aimé* (être rendu objet d'amour ou d'amitié), *être aimé peu*, *être aimé beaucoup*, *être aimé rarement*, *être aimé ſouvent*, *être aimé autant* ; *être aimé plus*, *être aimé moins*, *être aimé le plus*.

Cela feroit ſous un ſeul ſyſtême de conjugaiſon vingt quatre voix ; & il ſeroit aiſé d'en augmenter le nombre. Par exemple, ſi les caractères de l'inceptive, de la déſitive, & de la cauſative étoient une lettre ou une ſyllabe prépoſitive, en mettant la même particule devant les voix graduelles & les voix comparatives, on en formeroit de nouvelles voix qui les rendroient elles-mêmes inceptives, déſitives, & cauſatives : ce qui donneroit vingt quatre nouvelles voix actives, & autant de paſſives ; & la totalité monteroit à ſoixante & douze.

Ce nombre ne doit pas effrayer ; les caractères diſtinctifs de chaque voix toujours les mêmes, toujours placés de la même manière, toujours aſſujétis aux mêmes lois, ne manqueront pas de préſenter un enſemble facile à concevoir & à retenir : mais c'eſt peut-être un des plus ſûrs moyens de donner à la nouvelle langue une grande & précieuſe énergie.

Je crois 7°. que la grande variété des cas donneroit bien de la facilité & de la netteté à la ſyntaxe de régime ; & d'un autre côté, que la deſtination préciſe & diſtinctive de chaque cas donneroit à la nouvelle langue la liberté de ſuivre, ou à ſon gré ou au gré des circonſtances, une marche tantôt analogique & tantôt tranſpoſitive : les inverſions ſont libres en latin, elles ſont ſoumiſes à des règles de circonſtance en allemand.

Je m'arrête ici, & peut-être aurois-je dû le faire plus tôt. Ceux qui ne ſentiront pas, comme moi, l'utilité de la langue que je propoſe, ou qui la ſentant ſeront effrayés de la peine de l'aprendre, regarderont peut-être ce projet comme une chimère ; & quant à l'exécution, ils ne ſe tromperont peut-être pas, quoique le *Samskret* exiſte. Quant à ceux qui ſeroient diſpoſés à entrer dans mes vûes, & qui auroient les lumières qu'exigera l'exécution, je les ai mis ſur la voie, & cela doit me ſuffire. (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SAPHIQUE, adj. C'eſt ainſi qu'on prononce ce mot, & que l'écrit l'Académie, & non *Sapphique*, comme il ſe trouve dans la première Encyclopédie. On appelle *Saphique*, dans la Poéſie grèque & latine, un vers dont on croit que *Sapho* fut l'inventrice.

C'eſt un vers hendécaſyllabe, ou de onze ſyllabes formant cinq pieds, dont le premier eſt un chorée ou trochée, le ſecond un ſpondée, le troiſième un dactyle, les deux derniers des chorées.

— ∪	— —	— ∪ ∪	— ∪	— ∪

Il eſt de règle qu'il y ait une céſure après le ſecond pied, comme dans ce vers d'Horace ;

Nullus argento color eſt, avaris :

ou s'il reſte deux ſyllabes au lieu d'une, que la ſeconde ſoit élidée par la voyelle initiale du mot ſuivant, comme dans cet autre vers ;

Odêrit curare, & amara lætor

L'uſage ordinaire du vers *ſaphique* eſt d'en réunir

trois, ſuivis d'un vers adonique ou adonien, pour former une ſtrophe, comme celle-ci :

Scandit æratas vitioſa naves
Cura, nec turmas equitum relinquit,
Ocyor cervis & agente nimbos
Ocyor Euro.

Il y a dans Horace vingt ſix odes compoſées de cette manière. J'ai dit que tel eſt l'uſage ordinaire, parce qu'on en a quelquefois uſé autrement. Sénèque a employé les vers *ſaphiques* ſeuls dans ſes chœurs de tragédies, en y mêlant de loin à loin le vers adonique; & dans le chœur du troiſième acte d'*Hippolyte*, les *ſaphiques* ſont abſolument ſeuls. (*M. BEAUZÉE.*)

(N.) SARCASME, ſ. m. Eſpèce particulière d'Ironie (*Voyez* IRONIE), d'autant plus cruelle, qu'elle tombe ordinairement ſur un ſujet déjà hors d'état de s'en venger, ou parce qu'il eſt dans la plus profonde humiliation, ou parce qu'il eſt mourant, ou même parce qu'il eſt mort. Tel eſt le diſcours inſultant des juifs à Jéſus-Chriſt attaché ſur la croix (*Matth.* xxvij. 40, 42, 43):

40. *Vah! qui deſtruis templum Dei, & in triduo illud reædificas, ſalva temetipſum; ſi filius Dei es, deſcende de cruce.*

Eh bien: toi qui détruis le temple de Dieu, & qui le rebâtis en trois jours, ſauve-toi toi-même, ſi tu es fils de Dieu, deſcends de la croix.

42. *Alios ſalvos fecit, ſeipſum non poteſt ſalvum facere; ſi rex Iſrael eſt, deſcendat nunc de cruce, & credimus ei.*

Il a ſauvé les autres, il ne peut ſe ſauver lui-même: s'il eſt roi d'Iſrael, qu'il deſcende maintenant de la croix, & nous croyons en lui.

43. *Confidit in Deo: liberet nunc, ſi vult, eum; dixit enim: Quia filius Dei ſum.*

Il a mis ſa confiance en Dieu: qu'il le délivre maintenant, s'il veut; car il a dit: Je ſuis le fils de Dieu.

Tel eſt encore le diſcours de Turnus à Eumède, après l'avoir percé de ſa propre épée (*Æneid.* xij. 359): » C'eſt ainſi, Troyen, qu'étendu par terre » tu meſureras les campagnes de l'Heſpérie, où » tu as aporté la guerre: voilà le prix que rem- » portent ceux qui ont eu l'audace de tirer l'épée » contre moi; voilà comme ils bâtiſſent des » villes ».

En agros & quam bello, Troiane, petiſti
Heſperiam metire jacens: hæc præmia, qui me
Ferro auſi tentare, ferunt; ſic mœnia condunt.

Ce langage ne peut jamais convenir qu'à un perſonnage d'une barbarie outrée, ou d'une baſſeſſe abjecte, ou emporté par une fureur aveugle. Auſſi eſt-ce à ces traits que l'on reconnoît l'impie Athalie, dans ce *Sarcaſme* blaſphématoire qu'elle adreſſe à Joſabeth (*Athal.* II, vij):

Ce Dieu, depuis long temps votre unique refuge,
Que deviendra l'effet de ſes prédictions?
Qu'il vous donne ce roi promis aux nations,
Ces enfans de David, votre eſpoir, votre attente.

Sarcaſme, en grec Σαρκασμὸς, nom dérivé du verbe σαρκάζειν (*carnes diducto rictu ex oſſibus detrahere*); ce qui ſe dit proprement des chiens affamés, & peint à merveille l'*acharnement* furieux de cette eſpèce d'Ironie. R. Σαρξ, *caro*, chair. (*M. BEAUZÉE.*)

SATIRE, ſ. f. *Belles-Lettres. Poéſie.* Peinture du vice & du ridicule, en ſimple diſcours, ou en action.

Diſtinguons d'abord deux eſpèces de *Satire*: l'une politique, & l'autre morale; & l'une & l'autre, ou générale, ou perſonnelle.

La *Satire* politique attaque les vices du Gouvernement. Rien de plus juſte & de plus ſalutaire dans un État démocratique; & lorſqu'un peuple qui ſe gouverne, eſt aſſez ſage pour ſentir lui-même, qu'il peut, ou ſe tromper, ou ſe laiſſer tromper; qu'il peut s'amollir ou ſe corrompre, donner dans des travers ou tomber dans des vices qui lui ſeroient pernicieux; il fait très-bien d'autoriſer des cenſeurs libres & ſévères à lui dire ſes vérités, à les lui dire publiquement, & par écrit & ſur la ſcène; à l'avertir de la décadence ou de ſes lois, ou de ſes mœurs; à lui dénoncer ceux qui abuſent de ſa foibleſſe ou de ſa confiance, ſes complaiſants, ſes adulateurs, ſes corrupteurs intéreſſés, l'incapacité de ſes Généraux, l'infidélité de ſes juges, les rapines de ſes intendants, la mauvaiſe foi de ſes orateurs, les folles dépenſes de ſes miniſtres, les intrigues & les manèges de ſes oppreſſeurs domeſtiques, *&c*, *&c.*

Le peuple athénien eſt le ſeul qui ait eu cette ſageſſe: non ſeulement il avoit permis à la Comédie de cenſurer les mœurs publiques vaguement & en général, mais d'articuler en plein théatre les faits répréhenſibles, de nommer, de mettre en ſcène ceux qui en étoient accuſés. Ce qui n'avoit été qu'un badinage, qu'une licence de l'ivreſſe ſur le chariot de Theſpis, devint ſérieux & important ſur le théâtre d'Ariſtophane.

C'eſt une choſe curieuſe de voir ce peuple aller en foule s'entendre traiter d'enfant crédule, ou de vieillard chagrin, capricieux, avare, imbécile, & gourmand; s'entendre dire qu'il aime à être flatté, careſſé par ſes orateurs; que ſes voiſins ſe moquent de lui en lui donnant des louanges; qu'il ne veut pas voir qu'on l'abuſe, qu'on le vole, & qu'on le trahit; qu'il vend lui-même ſes ſuffrages au plus offrant, & que celui qui ſait le mieux l'amadouer eſt ſon maître, *&c.*

On

On juge bien que la *Satire*, autoriſée contre le peuple, n'avoit plus rien à ménager : de là l'audace avec laquelle Ariſtophane ôſa traduire en plein théâtre, d'un côté, le peuple d'Athènes, comme un imbécile vieillard, trompé & mené par Cléon; de l'autre, ce même Cléon, tréſorier de l'Etat, comme un impudent, un voleur, un homme vil & déteſtable.

Athènes n'avoit pas toujours été auſſi facile, auſſi patiente envers les poètes *ſatiriques*. Ariſtophane lui-même avoue que, plus timide en commençant, le ſort de ſes prédéceſſeurs les plus célèbres, tels que Magnès, Cratinus, & Cratès, lui avoit fait peur; ce qui feroit entendre qu'on les avoit punis pour avoir pris trop de licence. Mais enfin le peuple avoit ſenti le beſoin qu'il avoit d'être éclairé, repris lui-même avec aigreur, & de donner aux gens en place le frein de la honte & du blâme. Cette licence de la *Satire* avoit pourtant quelques reſtrictions; & c'eſt, dans le caractère des Athéniens, un trait de prudence & de dignité remarquable : ils vouloient bien qu'à portes cloſes, lorſqu'ils étoient ſeuls dans la ville, comme vers la fin de l'automne, la Comédie les traitât ſans ménagement & les rendît ridicules à leurs propres yeux; mais ce qui étoit permis aux fêtes lénéennes ne l'étoit pas aux dionyſiales, temps auquel la ville d'Athènes étoit remplie d'étrangers.

Lorſque le gouvernement paſſa des mains du peuple dans celles d'un petit nombre de citoyens, & pencha vers l'ariſtocratie; l'intérêt public ne tint plus contre l'intérêt de ces hommes puiſſants, qui ne voulurent pas être expoſés à la cenſure théatrale. Dès lors la Comédie ceſſa d'être une *Satire* politique, & devint par degrés la peinture vague des mœurs.

A Rome, elle ſe garda bien d'attaquer le Gouvernement. Où Brumoi a-t-il pris que Plaute ait quelque reſſemblance avec Ariſtophane? Le poète qui auroit bleſſé l'orgueil des patriciens, & qui auroit ôſé dire au peuple qu'il étoit la dupe, l'eſclave, & la victime du Sénat; que celui-ci, engraiſſé de ſon ſang & enrichi par ſes conquêtes, nageoit dans l'opulence & lui refuſoit tout; qu'on le jouoit avec des paraboles; qu'on l'amorçoit par de vaines promeſſes; que les guerres perpétuelles dont on l'occupoit au dehors, n'étoient qu'un moyen de le diſtraire de ſes injures & de ſes maux domeſtiques; qu'en lui faiſant une néceſſité d'être ſans ceſſe ſous les armes, on lui enlevoit même le travail de ſes mains; qu'en l'appelant le maître du monde, on lui préféroit des eſclaves; & que dans ce monde qu'il avoit ſoumis, le ſoldat romain n'avoit pas un toit où repoſer ſa vieilleſſe, ni le plus petit coin de la terre pour le nourrir & l'inhumer : un poète enfin qui auroit ôſé parler comme les Gracches, auroit été aſſommé comme eux. Il n'en fallait pas tant; le ſeul crime d'être populaire perdoit à jamais un conſul; il payoit bientôt de ſa tête un mouvement de compaſſion pour ce peuple qu'on opprimoit.

La Comédie grèque du troiſième âge, celle qui n'attaquoit que les mœurs privées en général, ſans nommer, ſans déſigner perſonne, fut donc la ſeule qu'on admit à Rome; on l'appeloit *Palliata*. Térence l'imita d'après Ménandre; & Plaute, d'après Cratinus : mais aucun ne fut aſſez hardi pour imiter Ariſtophane, ſi ce n'eſt peut-être Névius, qui fut chaſſé de Rome par la faction des Nobles, ſans doute pour quelque licence qu'il avoit voulu ſe donner.

La *Satire* politique auroit eu, ſous les empereurs, une matière encore plus ample que du temps de la république; mais une ſeule alluſion, à laquelle, ſans y penſer, un poète donnoit lieu, lui coutoit la vie : Emilius-Scaurus en fut l'exemple ſous Tibère.

Parmi les nations modernes, la ſeule qui, ſuivant ſon génie, auroit pu permettre la *Satire* politique ſur ſon théâtre, c'étoit la nation angloiſe : mais comme elle eſt toujours diviſée en deux partis, il auroit fallu deux théâtres; & ſur l'un & l'autre des attaques trop violentes auroient dégénéré en diſcorde civile. La petite guerre des papiers publics leur a paru moins dangereuſe & ſuffiſamment défenſive.

Ce qui doit étonner, c'eſt que dans une monarchie, la *Satire* politique ait paru ſur la ſcène. Louis XII l'avoit permiſe : & en effet, lorſqu'il y a dans les mœurs publiques de grands vices à corriger, une grande révolution à faire, c'eſt un moyen puiſſant dans la main du monarque, que le fléau du ridicule. Ce ſage roi l'employa donc contre les vices de ſon ſiècle, ſurtout contre ceux du Clergé; & afin que perſonne n'eût à s'en plaindre, il s'y ſoumit lui-même. Utile & frapante leçon! Mais le monarque qui, comme lui, voudroit donner cette licence, auroit à s'aſſûrer d'abord qu'il n'y auroit à reprendre en lui qu'une économie exceſſive : beau défaut dans un roi, quand c'eſt ſon peuple qui le juge.

Le caractère général de la Comédie eſt donc d'attaquer les vices & les ridicules, abſtraction faite des perſonnes; & en cela elle diffère de la *Satire* : mais ce qui les diſtingue encore, c'eſt leur manière de procéder contre le vice qu'elles attaquent. Chaque ligne, dans Ariſtophane, eſt une inſulte ou une alluſion; & ce n'eſt pas ainſi que doit invectiver la véritable Comédie : elle met en ſcène & en ſituation le caractère qu'elle veut peindre, le fait agir comme il agiroit, & lui fait parler ſon langage; alors c'eſt le vice perſonnifié, qui de lui-même ſe rend mépriſable & riſible. Tel fut le Comique de Ménandre, & tel eſt celui de Molière. Ariſtophane le fait ſouvent ainſi, mais toujours en poète *ſatirique*, & non pas en poète comique : car l'un diffère encore de l'autre par l'individualité ou la généralité du

caractère qu'il expose. Traduire en ridicule un tel homme, Cléon, Lamachus, Démosthène, Euripide, ce n'est pas composer, c'est copier on caractère. La Comédie invente, & la *Satire* personnelle contrefait en exagérant : l'original de la Comédie est le vice ; l'original de la *Satire* personnelle est tel homme vicieux : tout homme atteint du même vice peut se reconnoître dans le tableau comique ; & dans le portrait *satirique* un seul homme se reconnoît : l'Avare de Molière ne ressemble précisément à aucun avare ; le Corroyeur d'Aristophane ne peut ressembler qu'à Cléon.

La *Satire* générale des mœurs se raproche plus de la Comédie ; mais il y a cette différence que j'ai déja remarquée : le poète, dans l'une, peint, comme Juvénal & Horace, le modèle idéal présent à sa pensée, & en expose le tableau ; le poète, dans l'autre, personnifie son original, & l'envoie sur le théâtre s'abandonner, se peindre lui-même : Horace dit ce que fait l'avare ; Plaute & Molière chargeoit l'avare de nous aprendre ce qu'il fait.

Dans la *Satire* personnelle, le premier des hommes est sans contredit Aristophane : farceur impudent, grossier, & bas ; mais véhément, fort, énergique, rempli d'un sel âcre & mordant, d'une fécondité, d'une variété, d'une rapidité inconcevable dans les traits qu'il décoche de toute main ; & si, avec l'aveu de sa République, il n'eût attaqué que la mauvaise foi, l'insolence, l'avidité, les rapines des gens en place, leurs infidélités, leurs lâches trahisons, & l'aveugle facilité du peuple à se laisser conduire par des fripons & des brigands ; Aristophane eût mérité peut-être les éloges qu'il se donnoit : car la très-grande utilité de la délation l'emporteroit sur l'odieux du caractère du délateur. Mais qu'avec la même impudence & la même rage, il se soit déchaîné contre le mérite, & l'innocence, & la vertu ; qu'il ait calomnié Socrate, comme il a poursuivi Cléon ; voilà ce qui fera éternellement sa honte & celle d'Athènes, qui l'a souffert.

Je l'ai dit dans l'*article* ALLUSION, & je le répète : en supposant même que la *Satire* personnelle soit utile & juste, le métier en est odieux, & le *satirique* fait alors la fonction d'exécuteur : un voleur mérite d'être flétri ; mais la main qui lui applique le fer brûlant se rend infame.

Molière s'est permis une fois la *Satire* personnelle dans la scène de Trissotin, mais sur un simple ridicule ; & encore est-il bon de savoir que l'idée de cette scène lui fut donnée par Despréaux. Depuis, on a voulu se permettre, avec l'impudence d'Aristophane & sans aucun de ses talents, la *Satire* personnelle & calomnieuse sur le théâtre français, & un opprobre ineffaçable a été la peine du calomniateur.

Quant à la *Satire* générale des vices, rien de plus innocent & rien de plus permis ; elle présente le tableau, mais il dépend de chacun de nous d'en éviter la ressemblance. Elle a été d'usage dans tous les temps, mais plus âpre ou plus modérée. Les poètes grecs du troisième âge la mirent sur la scène : les latins, en les imitant, lui donnèrent aussi la forme dramatique ; mais dénuée d'action & réduite au simple discours, elle eut encore des succès à Rome.

Horace y mit son caractère épicurien, facile, piquant, & léger. Il se joua du ridicule, & quelquefois du vice, sans y attacher plus d'importance. Sa philosophie n'étoit rien moins que sévère ; il s'amusoit de tout, il ne voyoit les choses que du côté plaisant : lors même qu'il est sérieux, il n'est jamais passionné.

Juvénal, au contraire, doué d'un naturel ardent & d'une sensibilité profonde, a peint le vice avec indignation : véhément dans son éloquence, plein de chaleur & d'énergie, ce seroit le modèle des *satiriques*, s'il n'étoit pas déclamateur.

Dans Horace trop de mollesse, dans Juvénal trop d'emportement : voilà les deux excès que doit éviter la *Satire*. Légère dans les sujets légers, elle peut se jouer de la vanité & s'amuser du ridicule ; mais lorsque c'est un vice sérieusement ouïble qu'elle attaque, lorsque c'est un excès ou un abus criant, elle doit être alors sévère & vigoureuse, mais juste & mesurée : l'hyperbole affoibliroit tout.

Les *Satires* de Boileau furent son premier ouvrage, & on le voit bien. Il a plus d'art, plus d'élégance, plus de coloris, que Regnier, mais moins de verve, de naturel, & de mordant. N'y avoit-il donc rien dans les mœurs du siècle de Louis XIV, qui pût lui allumer la bile ? Il n'avoit pas encore vu le monde, il ne connoissoit que les livres, & le ridicule des mauvais écrivains ; son esprit étoit fin & juste, mais son âme étoit froide & lente ; & de tous les genres, celui qui demande le plus de feu, c'est la *Satire*. Boileau s'amuse à nous peindre les rues de Paris : C'étoit l'intérieur, & l'intérieur moral, qu'il falloit peindre : la dureté des pères, qui immolent leurs enfants à des vûes d'ambition, de fortune, & de vanité ; l'avidité des enfants, impatients de succéder & de se réjouir sur le tombeau des pères ; leur mépris dénaturé pour des parents qui ont eu la folie de les placer au dessus d'eux ; la fureur universelle de sortir de son état où l'on seroit heureux, pour aller être ridicule & malheureux dans une classe plus élevée ; la dissipation d'une mère, que sa fille importuneroit, & qui, n'ayant que de mauvais exemples à lui donner, fait encore bien de l'éloigner d'elle, en attendant que, rappelée dans le monde pour y prendre un mari qu'elle ne connoît pas, elle y vienne imiter sa mère qu'elle ne va que trop connoître ; l'insolence d'un jeune homme, enrichi par les rapines de son père, & qui l'en punit en dissipant son bien & en

Digitized by Google

rougiſſant de ſon nom ; l'émulation de deux époux, à qui renchérira, par ſes folles dépenſes & par ſa conduite inſenſée, ſur les travers, ſur les égaremens, ſur les vices honteux de l'autre ; en un mot, la corruption, la dépravation des mœurs de tous les états où l'oiſiveté règne, où le déſœuvrement, l'ennui, l'inquiétude, le dégoût de ſoi-même & de tous ſes devoirs, la ſoif ardente des plaiſirs, le beſoin d'être remué par des jouiſſances nouvelles, les fantaiſies, le jeu vorace, le luxe ruineux, cauſent de ſi triſtes ravages ; ſans compter tous les ſanctuaires fermés aux jeux de la *Satire*, & où le vice repoſe en paix. Voilà ce que l'intérieur de Paris préſente au poète *ſatirique* ; & ce tableau, à peu de choſe près, étoit le même du temps de Boileau.

Boileau affecte l'humeur âpre & ſévère, pour être flatteur plus adroit ; & en même temps qu'il bafoue quelques mechants écrivains, auxquels il ne rougit pas de reprocher leur miſère, il prodigue l'encens de la louange à tout ce qui peut le prôner ou le protéger à la Cour. Le généreux courage, que celui d'attaquer Cottin, Caſſagne, ou Chapelain ? & contre Chapelain, qu'eſt-ce encore qui l'irrite ? *Qu'il ſoit le mieux renté de tous les beaux eſprits* ! Paſſe encore s'il l'eût voulu punir, d'avoir ôſé ſe déclarer pour Scudéri contre Corneille, & de s'être mêlé de juger le *Cid*. Boileau, je le répète encore, avoit reçu de la nature un ſens droit, un jugement ſolide ; & l'étude lui avoit donné tout le talent qu'on peut avoir ſans la ſenſibilité & la chaleur de l'âme : mais il lui manquoit ces deux éléments du génie ; car il eſt très-vrai, comme l'a dit le vertueux & ſenſible Vauvenargues, que les grandes penſées viennent du cœur.

Un jeune poète de nos jours s'eſt eſſayé dans le genre de la *Satire*. Il en a fait une contre le luxe, & dans ce coup d'eſſai, il a laiſſé loin en arrière celui que les pédants appellent le *Satirique françois* : il a fait voir de quel ſtyle brûlant, un homme profondément bleſſé des vices de ſon ſiècle, ſait les peindre & les attaquer ; il a montré qu'on pouvoit avoir la vigueur d'Ariſtophane ſans impudence & ſans noirceur ; la véhémence de Juvénal ſans déclamation ; l'agrément, la gaîté d'Horace, avec plus d'éloquence, de force, d'énergie ; & une tournure de vers auſſi correcte que Boileau, avec plus de facilité, de mouvement, & de chaleur. (*M. MARMONTEL.*)

SATIRE, Poème dans lequel on attaque directement le vice, ou quelque ridicule blâmable.

Cependant la *Satire* n'a pas toujours eu le même fonds ni la même forme dans tous les temps ; elle a même éprouvé, chez les grecs & les romains, des viciſſitudes & des variations ſi ſingulières, que les Savants ont bien de la peine à en trouver le fil. J'ai lu, pour le chercher & pour le ſuivre, les Traités qu'en ont faits, avec plus ou moins d'étendue, Caſaubon, Heinſius, MM. Spanheim, Dacier, & Batteux. Voici le précis des lumières que j'ai puiſées dans leurs ouvrages.

De l'origine des Satires parmi les grecs. Les *Satires*, dans leur première origine, n'avoient pour but que le plaiſir & la joie ; c'étoient des farces de village, un amuſement ou un ſpectacle de gens aſſemblés pour ſe délaſſer de leurs travaux & pour ſe réjouir de leur récolte ou de leurs vendanges. Des jeux champêtres, des railleries groſſières, des poſtures groteſques, des vers faits ſur le champ & récités en danſant, produiſirent cette ſorte de Poéſie, à laquelle Ariſtote donne le nom de *Satirique* & de danſe. C'eſt d'elle que naquit la Tragédie, qui n'eut pas ſeulement la même origine, mais qui en garda aſſez long temps un caractère plus burleſque, pour ainſi dire, que ſérieux. Quoique tirée du Poème *ſatirique*, dit Ariſtote, elle ne devint grave que long temps après. Ce fut, quand ce changement lui arriva, que ce divertiſſement des compoſitions *ſatiriques* paſſa de la campagne ſur les théâtres, & fut attaché à la Tragédie même, pour en tempérer la gravité qu'on s'étoit enfin aviſé de lui donner.

Comme ces ſpectacles étoient conſacrés à l'honneur de Bacchus, le dieu de la joie, & qu'ils faiſoient partie de ſa fête ; on crut qu'il étoit convenable d'y introduire des Satyres, ſes compagnons de débauche, & de leur faire jouer un rôle également comique par leur équipage, par leurs actions, & par leurs diſcours. On voulut, par ce moyen, égayer le Théâtre, & donner matière de rire aux ſpectateurs, dans l'eſprit deſquels on venoit de répandre la terreur & la triſteſſe par des repréſentations tragiques. La différence qui ſe trouvoit entre la Tragédie & les *Satires* des grecs, conſiſtoit uniquement dans le rire, que la première n'admettoit pas, & qui étoit de l'eſſence de ces dernières. C'eſt pourquoi Horace les appelle, d'un côté, *agreſtes Satyros*, eu égard à leur origine, & *riſores Satyros*, par rapport à leur but principal.

Du temps auquel on jouoit ces pièces ſatiriques. Ainſi, le nom de *Satyre* ou *Satyri*, demeura attaché, parmi les grecs, aux pièces de Théâtre dont nous venons de parler, & qui d'abord furent entremêlées dans les actes des tragédies, non pas tant pour en marquer les intervalles, que comme des intermèdes agréables, à quoi les danſes & les poſtures bouffonnes de ces Satyres ne contribuèrent pas moins que leurs diſcours de plaiſanterie. On joua enſuite ſéparément ces mêmes pièces après les repréſentations des tragédies ; ainſi qu'on joua à Rome, & dans le même but, les eſpèces de farces nommées *exodes*. *Voyez* EXODE. *Suppl.*

Ces poèmes *ſatiriques* furent donc la dernière partie de ces célèbres repréſentations des pièces dramatiques : à qui on donna le nom de *Tétralogie* parmi les grecs. *Voyez* TÉTRALOGIE.

Des perſonnages des Satires. Si, dans les commencements, les pièces *ſatiriques* n'avoient pour acteurs que des Satyres ou des ſylènes, les choſes changerent enſuite. Le *Cyclope* d'Euripide, les titres des anciennes pièces *ſatiriques*, & pluſieurs auteurs nous aprennent que les dieux ou demi-dieux & des héroïnes, comme Omphale, y trouvoient leur plâce & en feſoient même le ſujet principal. Le ſérieux ſe méla quelquefois parmi le burleſque des acteurs qui feſoient le rôle des ſylènes ou des Satyres. En un mot, la *Satirique*, car on la nommoit auſſi de ce nom, tenoit alors le milieu entre la Tragédie & l'ancienne Comédie. Elle avoit de commun avec la première la dignité des perſonnages qu'on y feſoit entrer, comme nous venons de voir, & qui d'ordinaire étoient pris des temps héroïques; & elle participoit de l'autre par des railleries libres & piquantes, des expreſſions burleſques, & un dénoûment de la fable, dénoûment le plus ſouvent gai & heureux. C'eſt ce que nous aprend le grand commentateur grec d'Homère, Euſtathius. C'eſt le propre du Poème *ſatirique*, nous dit-il, de tenir le milieu entre le Tragique & le Comique. Voilà preſque le Comique larmoyant de nos jours, dont l'origine eſt toute grèque, ſans que nous nous en fuſſions douté.

Différence entre les pièces ſatiriques *& comiques.* Quelque raport qu'il y eût entre les pièces *ſatiriques* & celles de l'ancienne Comédie, je ne crois pas qu'elles ayent été confondues par les auteurs anciens. Il reſtoit des différences aſſes grandes qui les diſtinguoient; ſoit à l'égard des ſujets, qui, dans les pièces *ſatiriques*, étoient pris d'ordinaire des fables anciennes & des demi-dieux ou des héros, ſoit en ce que les Satyres y intervinrent avec leurs danſes & dans l'équipage qui leur eſt propre, ſoit de ce que leurs plaiſanteries avoient plus tôt pour but do divertir & de faire rire, que de mordre & de tourner en ridicule leurs concitoyens, leurs villes, & leurs pays, comme Horace dit de Lucilius, l'imitateur d'Ariſtophane & de ſes pareils. J'ajoûte que la compoſition n'en étoit pas la même, & que l'ancienne Comédie ne ſe lis point aux vers iambiques, comme firent les pièces *ſatiriques* des grecs. Concluons que ce fut aux poèmes dramatiques, dans leſquels intervenoient des Satyres avec leurs danſes & leurs équipages, que demeura attaché parmi les grecs, le même nom de *Satire*, celui de *Satiriques*, ou de pièces *ſatiriques*, σατύροι, σατυρικὰ δράματα.

Des Satires *romaines.* Ce fut parmi les romains que le mot de *Satire*, de quelque manière qu'on l'écrive, *Satyra*, *Satira*, *Satura*, ou quelque origine qu'on lui donne, fut appliqué à des compoſitions différentes & d'autre nature que les poèmes *ſatiriques* des grecs, c'eſt à dire, qui n'étoient, comme ceux-ci, ni dramatiques, ni accompagnés de Satyres, de leurs équipages, & de leurs danſes, ni faites d'ailleurs dans le même but. On donna ce nom à Rome, en premier lieu, à un poème réglé & mélé de plaiſanteries, & qui eut cours avant même que les pièces dramatiques y fuſſent connues, mais qui ceſſa ou qui changea de nom, & fit place à d'autres paſſe-temps, comme on l'aprend de Tite-Live.

On communiqua enſuite le nom de *Satire* à un poème mélé de diverſes ſortes de vers, & attaché à plus d'un ſujet, comme le furent les *Satyres* d'Ennius, ou, comme Cicéron l'appelle, *Poema varium & elegans*, en parlant de celles de Varron, qui étoient tout enſemble un mélange de vers & de pièces de Littérature & de Philoſophie, dont il nous aprend lui-même, dans cet orateur, le but & la variété.

On donna enfin ce nom de *Satire* au poème de Lucilius, qui, au raport d'un de ſes imitateurs, avoit tout le caractère de l'ancienne Comédie, *hinc omnis pendet Lucilius*; c'eſt à dire, par la même licence qu'il s'y donna d'y reprendre, non ſeulement les vices en général, mais les vicieux de ſon temps d'entre ſes citoyens, ſans y épargner même les noms des magiſtrats & des Grands de Rome.

Ce fut là, ſi on en croit Horace & bien d'autres, la première origine & le premier auteur de ce Poème inconnu aux grecs, à qui le nom de *Satire* demeura comme propre & attaché parmi les romains, & tel qu'il l'eſt encore aujourdhui dans l'uſage des langues vulgaires. C'eſt auſſi ſur ce modèle que furent formées enſuite, comme on le ſait, les *Satires* du même Horace, de Perſe, & de Juvénal, ſans toucher ici au caractère particulier que chacun d'eux y aporta, ſuivant ſon génie ou celui de ſon ſiècle; & c'eſt enfin ſur ces grands exemples que les auteurs modernes françois, italiens, anglois, & autres ont formé lee poèmes qu'ils ont publiés ſous ce même nom de *Satires*.

Je laiſſe maintenant à juger de la conteſtation de deux ſavants Critiques du ſiècle paſſé; dont l'un, Caſaubon, prétend que la *Satire* des romains n'a rien de commun avec les pièces *ſatiriques* des grecs, ni dans l'origine & la ſignification du mot, ni dans la choſe, c'eſt à dire, dans la manière & dans la forme, & dont l'autre, Daniel Heinſius, au contraire, y croit trouver une même origine, une même matière, une même forme, & un même but. Il eſt certain qu'il y a des différences trop eſſencielles entre les unes & les autres pour les confondre; & par conſéquent l'on doit plus tôt s'en raporter au ſentiment de Caſaubon, qui a le premier débrouillé cette matière dans le Traité qu'il en a mis au jour. Je vais expoſer en peu de mots ces différences, parce que le Traité de Caſaubon eſt latin, & que juſqu'à ce jour on n'a rien publié en françois ſur cette matière, même dans les Mémoires de l'Academie des Inſcriptions, pour la déciſion de cette diſpute.

Digitized by Google

Différence entre les Satires *des grecs, & les* Satires *latines.* La première différence, dont on ne peut disconvenir, c'eſt que les *Satires* ou Poèmes *ſatiriques* des grecs, étoient des pièces dramatiques ou de théâtre : ce qu'on ne peut pas dire des *Satires* romaines priſes dans aucun genre. Les latins eux-mêmes, quand ils font mention de la Poéſie *Satirique* des grecs, lui donnent le nom de *Fabula*, qui ſignifie le Drame des grecs, & n'attribuent jamais ce mot aux *Satires* latines.

La ſeconde différence vient de ce qu'il y a même quelque diverſité dans le nom : car les grecs donnoient à leurs poèmes le nom de *Satyrus* ou *Satyri*, de *Satyrique*, de pièces *ſatyriques*, à cauſes des Satyres, ces hôtes des bois & ces compagnons de Bacchus, qui y jouoient leur rôle ; d'où vient qu'Horace appelle ceux qui en étoient les auteurs du nom *Satyrorum inſcriptores* : au lieu que les romains ont dit *Satira* ou *Saturæ*, en parlant des premiers poèmes. Cicéron appelle *Poëma varium*, les *Satires* de Varron ; & Juvénal donne le nom de *Farrago* à ces *Satires*.

La troiſième différence, eſt que l'introduction des ſylènes & des Satyres qui compoſoient les chœurs des poèmes *ſatiriques* des grecs, en conſtituent l'eſſence, tellement qu'Horace s'arrête à montrer de quelle manière on doit y faire parler les Satyres, & ce qu'on leur doit faire éviter ou conſerver. On peut y ajouter l'action de ces mêmes Satyres, puiſque ces danſes étoient ſi fort de l'eſſence de la pièce, que non ſeulement Ariſtote les y joint, mais qu'Athénée parle nommément de trois différentes ſortes de danſes attachées au Théâtre, la Tragique, la Comique, & la *Satyrique*.

La quatrième différence réſulte des ſujets aſſez divers des uns & des autres. Les *Satyres* des grecs prenoient d'ordinaire le leur de ſujets fabuleux ; des héros, par exemple, ou des demi-dieux des ſiècles paſſés. Les *Satires* romaines s'attachoient à reprendre les vices, ou les erreurs de leur ſiècle & de leur patrie ; à y jouer des particuliers de Rome, un Mutius entre autres, & un Lupus dans Lucilius ; un Milonius, un Nomentanus dans Horace ; un Criſpinus & un Locutius dans Juvénal. Je ne parle point ici de ce que ce dernier n'y épargne pas Domitien, ſous le nom de Néron ; & qu'après tout, il n'y avoit rien de feint dans ces perſonnages & dans les actions qu'ils en étalent, ou dans les vices qu'ils en raportent.

La cinquième différence paroît encore dans la manière dont les uns & les autres traitent leurs ſujets, & dans le but principal qu'ils s'y propoſent. Celui de la Poéſie *ſatyrique* des grecs, eſt de tourner en ridicule des actions ſérieuſes, de traveſtir pour ce ſujet leurs dieux ou leurs héros, d'en changer le caractère ſelon le beſoin, en un mot, de rire & de plaiſanter ; de ſorte que de tels ouvrages s'appellent en grec, *des jeux & des jouets*, *joci*, comme dit Horace ; & c'eſt à quoi contribuoient d'ailleurs leurs danſes & leurs poſtures : au lieu que les *Satires* romaines, témoin celles qui nous reſtent & auxquelles ce nom d'ailleurs eſt demeuré comme propre, avoient moins pour but de plaiſanter, que d'exciter de la haine, de l'indignation, ou du mépris ; en un mot, elles s'attachent plus à reprendre & à mordre, qu'à faire rire ou à folâtrer. Les auteurs y prennent la qualité de cenſeurs, plus que celle de bouffons.

Je ne touche pas la différence qu'on pourroit encore alléguer de la compoſition diverſe des unes & des autres par raport à la verſification ; les *Satires* romaines, du moins celles qui nous ont été conſervées juſqu'à ce jour, ayant été écrites le plus généralement en vers héroïques, & les poèmes *ſatyriques* des grecs en vers iambiques. Cette réflexion eſt cependant d'autant plus remarquable, qu'Horace ne trouve point d'autre différence entre l'inventeur des *Satires* romaines & les auteurs de l'ancienne Comédie, comme Cratinus & Eupolis, ſinon que les *Satires* du premier étoient écrites dans un autre genre de vers.

Enfin il y a lieu, ce me ſemble, de s'en tenir au jugement d'Horace, de Quintilien, & d'autres auteurs anciens, qui aſſûrent que l'invention de la *Satire*, à qui ce nom eſt demeuré particulièrement appliqué chez les romains, & depuis dans les langues vulgaires ; que cette invention, dis-je, eſt tout entière à Lucilius ; que c'eſt une ſorte de Poéſie purement romaine, comme il y paroît, & totalement inconnue aux grecs : d'où je conclus hardiment, qu'on ne peut aujourdhui être là-deſſus d'aucune autre opinion.

Ce n'eſt pas, après tout, que les *Satyres* des grecs, leurs danſes, & leurs railleries n'ayent été connues des romains ; on ſait que, dans leurs fêtes & dans leurs proceſſions, il y avoit entre autres des chœurs de ſylènes & des Satyres, vêtus & parés à leur mode, & qui, par leurs danſes & leurs ſingeries, égayoient les ſpectateurs. La même choſe ſe pratiquoit dans la pompe funèbre des gens de qualité, & même dans les triomphes ; & ces vers licencieux & ces railleries piquantes, que les ſoldats qui accompagnoient la pompe chantoient contre les triomphateurs, montrent que ces ſortes de jeux *ſatyriques*, ſi l'on me permet cette expreſſion, furent bien connus des romains.

Mais il eſt temps de venir à l'hiſtoire particulière de la *Satire* chez les romains, & de peindre les différents caractères de leurs poèmes célebres en ce genre.

Caractères des poëtes ſatiriques romains. Ce furent les toſcans qui aportèrent la *Satire* à Rome ; & elle n'étoit autre choſe alors qu'une ſorte de chanſon en dialogue, dont tout le mérite conſiſtoit dans la force & la vivacité des réparties. On les nomma *Satires*, parce que, dit-on, le mot latin *Satura* ſignifiant un baſſin dans lequel on

offroit aux dieux toutes ſortes de fruits à la fois & ſans les diſtinguer, il parut qu'il pourroit convenir, dans le ſens figuré, à des ouvrages où tout étoit mêlé, entaſſé ſans ordre, ſans régularité, ſoit pour le fonds ſoit pour la forme.

Livius-Andronicus, qui étoit grec d'origine, ayant donné à Rome des ſpectacles en règle, la *Satire* changea de forme & de nom : elle prit quelque choſe du dramatique ; & paroiſſant ſur le théâtre, ſoit avant ſoit après la grande pièce, quelquefois même au milieu, on l'appeloit *Iſode*, pièce d'entrée, εἴσοδον ; ou *Exode*, pièce de ſortie, ἔξοδον ; ou pièce d'entr'actes, ἐμβολον. Voilà quelles furent les deux premières formes de la *Satire* chez les romains.

Elle reprit ſon premier nom ſous Ennius & Pacuvius, qui parurent quelque temps après Andronicus : mais elle le reprit à cauſe du mélange des formes, qui fut très-ſenſible dans Ennius ; puiſqu'il employoit toutes ſortes de vers, ſans diſtinction & ſans s'embarraſſer de les faire ſymmétriſer entre eux, comme on voit qu'ils ſymmétriſent dans les odes d'Horace.

Térentius-Varron fut encore plus hardi qu'Ennius dans la *Satire* qu'il intitula *Ménippée*, à cauſe de ſa reſſemblance avec celle de *Ménippe*, cynique grec. Il fit un mélange de vers & de proſe, & par conſéquent il eut droit plus que perſonne de nommer ſon ouvrage *Satire*, en faiſant tomber la ſignification du mot ſur la forme.

Enfin arriva Lucilius, qui fixa l'état de la *Satire*, & la préſenta telle que nous l'ont donnée Horace, Perſe, Juvénal, & telle que nous la connoiſſons aujourdhui : & alors la ſignification du mot *Satire* ne tomba que ſur le mélange des choſes, & non ſur celui des formes. On les nomma *Satires*, parce qu'elles ſont réellement un amas confus d'invectives contre les hommes, contre leurs déſirs, leurs craintes, leurs emportements, leurs folles joies, leurs intrigues.

Quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas,
Gaudia, diſcurſus, noſtri eſt farrago libelli.
Juv. *Sat.* 1.

On peut donc définir la *Satire*, d'après ſon caractère fixé par les romains, une eſpèce de Poème, dans lequel on attaque directement les vices ou les ridicules des hommes. Je dis une eſpèce de Poème, parce que ce n'eſt pas un tableau, mais un portrait du vice des hommes, qu'elle nomme ſans détour, appelant un chat *un chat*, & Néron *un tyran*.

C'eſt une des différences de la *Satire* avec la Comédie. Celle-ci attaque les vices, mais obliquement & de côté : elle montre aux hommes des portraits généraux, dont les traits ſont empruntés de différents modèles ; c'eſt au ſpectateur à prendre la leçon lui-même, & à s'inſtruire, s'il le juge à propos. La *Satire*, au contraire, va droit à l'homme : elle dit ; C'eſt vous, c'eſt Criſpin, un monſtre, dont les vices ne ſont rachetés par aucune vertu.

La *Satire* en leçons, en nouveautés fertile,
Sait ſeule aſſaiſonner le plaiſant & l'utile ;
Et d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon ſens,
Détromper les eſprits des erreurs de leur temps.
Elle ſeule, bravant l'orgueil & l'injuſtice,
Va juſques ſous le dais faire pâlir le vice ;
Et ſouvent, ſans rien craindre, à l'aide d'un bon mot,
Va venger la raiſon des attentats d'un ſot.
Boileau.

Comme il y a deux ſortes des vices, les uns plus graves les autres moins ; il y a auſſi deux ſortes de *Satires* : l'une, qui tient de la Tragédie, *grande Sophocleo carmen bacchatur hiatu* ; c'eſt celle de Juvénal : l'autre eſt celle d'Horace, qui tient de la Comédie, *admiſſus circum præcordia ludit*.

Il y a des *Satires* où le fiel eſt dominant, *fel* ; dans d'autres, c'eſt l'aigreur, *acetum* ; dans d'autres, il n'y a que le ſel qui aſſaiſonne, le ſel qui pique, le ſel qui cuit.

Le fiel vient de la haine, de la mauvaiſe humeur, de l'injuſtice ; l'aigreur vient de la haine ſeulement & de l'humeur : quelquefois l'humeur & la haine ſont envelopées, & c'eſt l'aigre doux.

Le ſel qui aſſaiſonne ne domine point, il ôte ſeulement la fadeur, & plaît à tout le monde ; il eſt d'un eſprit délicat. Le ſel piquant domine & perce, il marque la malignité. Le ſel cuiſant fait une douleur vive, il faut être méchant pour l'employer. Il y a encore le fer qui brûle, qui emporte la pièce avec eſcarre ; & c'eſt fureur, cruauté, inhumanité. On ne manque pas d'exemples de toutes ces eſpèces de traits *ſatiriques*.

Il n'eſt pas difficile, après cette analyſe, de dire quel eſt l'eſprit qui anime ordinairement le *Satirique*. Ce n'eſt point celui d'un philoſophe, qui, ſans ſortir de ſa tranquilité, peint les charmes de la vertu & la difformité du vice ; ce n'eſt point celui d'un orateur qui, échauffé d'un beau zèle, veut réformer les hommes & les ramener au bien ; ce n'eſt pas celui d'un poète qui ne ſonge qu'à ſe faire admirer en excitant la terreur & la pitié ; ce n'eſt pas encore celui d'un miſanthrope noir, qui hait le genre humain, & qui le hait trop pour vouloir le rendre meilleur ; ce n'eſt ni un Heraclite qui pleure ſur nos maux, ni un Démocrite qui s'en moque : qu'eſt-ce donc ?

Il ſemble que, dans le cœur du *Satirique*, il y ait un certain germe de cruauté envelopé, qui ſe couvre de l'intérêt de la vertu pour avoir le plaiſir de déchirer au moins le vice. Il entre dans ce ſentiment de la vertu & de la méchanceté, de la haine pour le vice, & au moins du mépris pour

les hommes, du désir pour se venger, & une sorte de dépit de ne pouvoir le faire que par des paroles; & si par hasard les *Satires* rendoient meilleurs les hommes, il semble que tout ce que pourroit faire alors le *Satirique*, ce seroit de n'en être pas fâché. Nous ne considérons ici l'idée de la *Satire* qu'en général, & telle qu'elle paroît résulter des ouvrages qui ont le caractère *satirique* de la façon la plus marquée.

C'est même cet esprit qui est une des principales différences qu'il y a entre la *Satire* & la Critique. Celle-ci n'a pour objet que de conserver pures les idées du bon & du vrai dans les ouvrages d'esprit & de goût, sans aucun raport à l'auteur, sans toucher ni à ses talents ni à rien de ce qui lui est personnel: la *Satire*, au contraire, cherche à piquer l'homme même; & si elle envelope le trait dans un tour ingénieux, c'est pour procurer au lecteur le plaisir de paroître n'approuver que l'esprit.

Quoique ces sortes d'ouvrages soient d'un caractère condannable, on peut cependant les lire avec beaucoup de profit; ils sont le contrepoison des ouvrages où règne la molesse. On y trouve des principes excellents pour les mœurs, des peintures frapantes qui réveillent: on y rencontre de ces avis durs, dont nous avons besoin quelquefois, & dont nous ne pouvons guère être redevables qu'à des gens fâchés contre nous; mais en les lisant, il faut être sur ses gardes, & se préserver de l'esprit contagieux du poète, qui nous rendroit méchants, & nous feroit perdre une vertu à laquelle tient notre bonheur & celui des autres dans la société.

La forme de la *Satire* est assez indifférente par elle-même. Tantôt elle est épique, tantôt dramatique, le plus souvent elle est didactique: quelquefois elle porte le nom de *Discours*; quelquefois, celui d'*Epître*. Toutes ces formes ne sont rien au fond; c'est toujours *Satire*, dès que c'est l'esprit d'invectives qui l'a dictée. Lucilius s'est servi quelquefois du vers iambique; mais Horace ayant toujours employé l'hexamètre, on s'est fixé à cette espèce de vers. Juvénal & Perse n'en ont point employé d'autres; & nos *Satiriques* françois ne se sont servis que de l'alexandrin.

Caïus-Lucilius, né à Aurunce, ville d'Italie, d'une famille illustre, tourna son talent poetique du côté de la *Satire*. Comme sa conduite étoit fort régulière & qu'il aimoit par tempérament la décence & l'ordre, il se déclara l'ennemi des vices; il déchira impitoyablement, entre autres, un certain Lupus & un nommé Mutius, *genuinum fregit in illis*. Il avoit composé plus de trente livres de *Satires*, dont il ne nous reste que quelques fragments. A en juger par ce qu'en dit Horace, c'est une perte que nous ne devons pas fort regretter: son style étoit diffus, lâche; ses vers, durs; c'étoit une eau bourbeuse qui couloit, ou même qui ne couloit pas, comme dit Jules Scaliger. Il est vrai que Quintilien en a jugé plus favorablement; il lui trouvoit une érudition merveilleuse, de la hardiesse, de l'amertume, & même assez de sel. Mais Horace devoit être d'autant plus attentif à le bien juger, qu'il travailloit dans le même genre, que souvent on le comparoit lui-même avec ce poète, & qu'il y avoit un certain nombre de Savants, qui, soit par amour de l'antique, soit pour se distinguer, soit en haîne de leurs contemporains, mettoient Lucilius au dessus de tous les autres poètes. Si Horace eût voulu être injuste, il étoit trop fin & trop prudent pour l'être en pareil cas; & ce qu'il dit de Lucilius est d'autant plus vraisemblable, que ce poète vivoit dans le temps même où les Lettres ne faisoient que de naître en Italie. La facilité prodigieuse qu'il avoit, n'étant point réglée, devoit nécessairement le jeter dans le défaut qu'Horace lui reproche: ce n'étoit que du génie tout pur & un gros feu plein de fumée.

Horace profita de l'avantage qu'il avoit d'être né dans le plus beau siècle des Lettres latines. Il montra la *Satire* avec toutes les grâces qu'elle pouvoit recevoir; & ne l'assaisonna qu'autant qu'il le falloit pour plaire aux gens délicats, & rendre méprisables les méchants & les sots.

Sa *Satire* ne présente guère que les sentiments d'un philosophe poli, qui voit avec peine les travers des hommes, & qui quelquefois s'en divertit: elle n'offre le plus souvent que des portraits généraux de la vie humaine; & si de temps en temps elle donne des détails particuliers, c'est moins pour offenser qui que ce soit, que pour égayer la matière & mettre la Morale en action. Les noms sont presque toujours feints; s'il y en a de vrais, ce ne sont jamais que des noms décriés & de gens qui n'avoient plus de droit à leur réputation. En un mot, le génie qui animoit Horace n'étoit ni méchant ni misanthrope, mais ami délicat du vrai, du bon, & prenant les hommes tels qu'ils étoient, & les croyant plus souvent dignes de compassion ou de risée que de haîne.

Le titre qu'il avoit donné à ses *Satires* & à ses épitres marque assez ce caractère; il les avoit nommées *Sermones*, discours, entretiens, réflexions faites avec des amis sur la vie & le caractère des hommes. Il y a même plusieurs Savants qui ont rétabli ce titre, comme plus conforme à l'esprit du poète & à la manière dont il présente les sujets qu'il traite. Son style est simple, léger, vif, toujours modéré & paisible; & s'il corrige un sot, un faquin, un avare, à peine le trait peut-il déplaire à celui même qui est frapé.

Je suis bien éloigné de mettre la poésie de son style & la versification de ses *Satires* au niveau de celle de Virgile; mais du moins on y sent partout l'aisance & la délicatesse d'un homme de Cour, qui est le maître de sa matière, & qui la

réduit au point qu'il juge à propos, ſans lui ôter rien de ſa dignité. Il dit les plus belles choſes, comme les autres diſent les plus communes, & n'a de négligence que ce qu'il en faut pour avoir plus de grâces.

Perſe (*Aulus-Perſius-Flaccus*) vint après Horace; il naquit à Volaterre, ville d'Étrurie, d'une maiſon noble & alliée aux plus Grands de Rome. Il étoit d'un caractère aſſez doux, & d'une tendreſſe pour ſes parents qu'on citoit pour exemple. Il mourut à l'âge de 30 ans, la huitième année du règne de Néron. Il y a, dans les *Satires* qu'il nous a laiſſées, des ſentiments nobles; ſon ſtyle eſt chaud, mais obſcurci par des allégories ſouvent recherchées, par des ellipſes fréquentes, par des métaphores trop hardies.

Perſe, en ſes vers obſcurs, mais ſerrés & preſſants,
Affecta d'enfermer moins de mots que de ſens.

Quoiqu'il ait tâché d'être l'imitateur d'Horace, cependant il a une sève toute différente : il eſt plus fort, plus vif; mais il a moins de grâces, il eſt même un peu triſte : & ſoit la vigueur de ſon caractère, ſoit le zèle qu'il a pour la vertu, il ſemble qu'il entre dans ſa philoſophie un peu d'aigreur & d'animoſité contre ceux qu'il attaque.

Juvénal (*Decimus-Junius-Juvenalis*), natif d'Aquino, au royaume de Naples, vivoit à Rome ſur la fin du règne de Domitien, & même ſous Nerva & ſous Trajan. Ce poète,

. . . . Élevé dans les cris de l'École,
Pouſſa juſqu'à l'excès ſa mordante hyperbole:
Ses ouvrages, tout pleins d'affreuſes vérités,
Étincèlent pourtant de ſublimes beautés :
Soit que, ſur un écrit arrivé de Caprée,
Il briſe de Séjan la ſtatue adorée;
Soit qu'il faſſe au Conſeil courir les ſénateurs,
D'un tyran ſoupçonneux pâles adulateurs . . .
Ses écrits pleins de feu partout brillent aux yeux.

Perſe a peut-être plus de vigueur qu'Horace; mais en comparaiſon de Juvénal, il eſt preſque froid. Celui-ci eſt brûlant : l'hyperbole eſt ſa figure favorite. Il avoit une force de génie extraordinaire & une bile qui ſeule auroit preſque ſuffi pour le rendre poète. Il paſſa la première partie de ſa vie à écrire des déclamations. Flatté par le ſuccès de quelques vers qu'il avoit faits contre un certain Paris, pantomime, il crut reconnoître qu'il étoit appelé au genre lyrique. Il s'y livra tout entier, & en remplit les fonctions avec tant de zèle, qu'il obtint à la fin un emploi militaire, qui, ſous apparence de grâce, l'exila au fonds de l'Égypte. Ce fut là qu'il eut le temps de s'ennuyer & de déclamer contre les torts de la fortune & contre l'abus que les Grands faiſoient de leur puiſſance. Selon Jules Scaliger, il eſt le prince des poètes *ſatiriques* : ſes vers valent beaucoup mieux que ceux d'Horace, apparemment parce qu'ils ſont plus forts; *ardet*, *inflat*, *jugulat*.

Ce qui a déterminé Juvénal à embraſſer le genre *ſatirique*, n'eſt pas ſeulement le nombre des mauvais poètes; raiſon pourtant qui pouvoit ſuffire. « Il a pris les armes à cauſe de l'excès où ſont » portés tous les vices : la déſordre eſt affreux dans » toutes les conditions; on joue tout ſon bien; » on vole; on pille; on ſe ruine en habits, en » bâtiments, en repas; on ſe tue de débauche; on » aſſaſſine, on empoiſonne : le crime eſt la ſeule » choſe qui ſoit récompenſée; il triomphe partout, » & la vertu gémit ».

La quatrième *Satire* de ce poète préſente les traits les plus mordants & l'invective la plus animée. Il en veut à l'empereur Domitien; & pour aller juſqu'à lui comme par degrés, il préſente d'abord ce favori nommé *Criſpin*, qui d'eſclave étoit devenu chevalier romain. Cette *Satire* a pour date;

Quum jam ſemian'mem lacerares Flavius orbem
Ultimus, & calvo ſerviret Roma Neroni.

« Lorſque le dernier des Flavius achevoit de » déchirer l'univers expirant, & que Rome gémiſ» ſoit ſous la tyrannie du chauve Néron »; vous voyez qu'il ne dit pas ſous l'empire de Domitien, comme un autre auroit pu dire. Il le ſurnomme *Néron*, pour peindre d'un ſeul mot ſa cruauté; il l'appelle *chauve*, qui étoit un reproche injurieux dans ce temps-là. Enfin on voit dans ce morceau toute la force, tout le fiel, toute l'aigreur de la *Satire*. Ce ton ſe ſoutient partout dans l'auteur : ce n'eſt pas aſſez pour lui de peindre; il grave à traits profonds, il brûle avec le fer.

Sa *Satire X* eſt encore très-belle, ſurtout l'endroit où il briſe la ſtatue de Séjan, après avoir raillé amèrement l'ambition de ce miniſtre, & la ſottiſe du peuple de Rome, qui ne jugeoit que ſur les apparences.

Turba Remi ſequitur fortunam, ut ſemper, & odit
Damnatos.

C'en eſt aſſez ſur les anciens *ſatiriques* romains; parlons à préſent de ceux de notre nation qui ont marché ſur leurs traces.

Caractères des poètes ſatiriques *françois.*

Regnier (*Mathurin*), natif de Chartres, & neveu de l'abbé Deſporres, fut le premier en France qui donna des *Satires*. Il y a de la fineſſe & un tour aiſé dans celles qu'il a travaillées avec ſoin; ſon caractère eſt aiſé, coulant, vigoureux. Deſpréaux dit, en parlant de ce poète :

Regnier, ſeul parmi nous formé ſur leurs modèles,
Dans ſon vieux ſtyle encore a des grâces nouvelles.

Il

Il eſt quelquefois long & diffus : quand il trouve à imiter, il va trop loin, & ſon imitation eſt preſque toujours une traduction inférieure à ſon modèle ; mais ſes vers ſont pleins de ſens & de naïveté : heureux,

Si de ſon hardi de ſes rimes cyniques
Il n'alarmoit ſouvent les oreilles pudiques !

Ce qu'on peut dire pour diminuer ſa faute, c'eſt que ne travaillant que d'après les *Satiriques* latins, il croyoit pouvoir les ſuivre en tout, & s'imaginoit que la licence des expreſſions étoit un aſſaiſonnement dont leur genre ne pouvoit ſe paſſer.

Regnier eſt mort à Rouen en 1613, âgé de 40 ans. On connoît l'Épitaphe pleine de naïveté qu'il a faite pour lui, dans laquelle il s'eſt ſi bien peint :

J'ai vécu ſans nul penſement,
Me laiſſant aller doucement
A la bonne loi naturelle ;
Et ſi m'étonne fort pourquoi
La mort daigna ſonger à moi,
Qui ne ſongeai jamais en elle.

Jean de la *Frenaye* Vauquelin publia quelques *Satires* peu de temps avant la mort de Regnier : mais comme il n'avoit ni la force, ni le feu, ni le plaiſant néceſſaire à ce genre de Poème ; il ne mérite pas de nous arrêter.

Deſpréaux (*Nicolas Boileau* ſieur) fleurit environ 60 ans après Regnier, & fut plus retenu que lui. Il ſavoit que l'honnêteté eſt une vertu dans les écrits comme dans les mœurs. Son talent l'emporta ſur ſon éducation : quoiqu'il fût fils, frère, oncle, couſin, beau-frère de greffier, & que ſes parents le deſtinaſſent à ſuivre le Palais ; il lui fallut être poète, &, qui plus eſt, poète *ſatirique*.

Ses vers ſont forts, travaillés, harmonieux, pleins de choſes ; tout y eſt fait avec un ſoin extrême. Il n'a point la naïveté de Regnier ; mais il s'eſt tenu en garde contre ſes défauts. Il eſt ſerré, précis, décent, ſoigné partout, ne ſouffrant rien d'inutile ni d'obſcur. Son plan de *Satire* étoit d'attaquer les vices en général, & les mauvais auteurs en particulier. Il ne nomme guère un ſcélérat ; mais il ne fait point de difficulté de nommer un mauvais auteur qui lui déplaît, pour ſervir d'exemple aux autres & maintenir le droit du bon ſens & du bon goût.

Ses expreſſions ſont juſtes, claires, ſouvent riches & hardies : il n'y a ni vide ni ſuperflu. On dit quelquefois malignement le *laborieux* Deſpréaux ; mais il travailloit plus pour cacher ſon travail, que d'autres, pour montrer le leur. Ses ouvrages ſe font admirer par la juſteſſe de la Critique, par la pureté du ſtyle, & par la richeſſe de l'expreſſion. La plupart de ſes vers ſont ſi beaux, qu'ils ſont devenus proverbes. Il ſemble créer les penſées d'autrui, & paroît original lorſqu'il n'eſt qu'imitateur.

On lui reproche de manquer d'imagination ; mais où la voit-on plus brillante, plus riche, & plus féconde que dans ſon poème du *Lutrin*, ouvrage bâti ſur la pointe d'une aiguille, comme le diſoit M. de Lamoignon ? c'eſt un château en l'air qui ne ſe ſoutient que par l'art & la force de l'architecte. On y trouve le génie qui crée, le jugement qui diſpoſe, l'imagination qui enrichit, la verve qui anime tout, & l'harmonie qui répand les grâces.

Son *Art poétique* eſt un chef-d'œuvre de raiſon, de goût, de verſification. Enfin Deſpréaux a une réputation au deſſus de toutes les apologies, & ſa gloire ſera toujours intimement liée avec celle des Belles-Lettres françoiſes.

Il naquit au village de Crône, auprès de Paris, en 1636. Il eſſaya du Barreau, & enſuite de la Sorbonne. Dégoûté de ces deux chicanes, dit Voltaire, il ne ſe livra qu'à ſon talent, & devint l'honneur de la France. Il fut reçu à l'Académie en 1684, & mourut en 1711. Tous ſes ouvrages ont été traduits en anglois : ſon *Art poétique* a été mis en vers portugais ; & pluſieurs autres morceaux de ſes poéſies ont été traduits en vers latins & en vers italiens. La meilleure édition qu'on ait donnée de ſes œuvres en françois, avec d'amples commentaires, a vu le jour à Paris en 1747, *cinq vol. in*-8°.

Parallèle des Satiriques *romains & françois.* Si préſentement on veut rapprocher les caractères des poètes *ſatiriques* dont nous venons de parler, pour voir en quoi ils ſe reſſemblent & en quoi ils diffèrent : « Il paroît, dit Barteux, » qu'Horace & Boileau ont entre eux plus de » reſſemblance, qu'ils n'en ont ni l'un ni l'autre » avec Juvénal. Ils vivoient tous deux dans un » ſiècle poli, où le goût étoit pur & l'idée du » beau ſans mélange. Juvenal, au contraire, » vivoit dans le temps même de la décadence » des Lettres latines, lorſqu'on jugeoit de la » bonté d'un ouvrage par ſa richeſſe plus tôt que » par l'économie des ornements. Horace & Boileau plaiſantoient doucement, légèrement ; ils » n'ôtoient le maſque qu'à demi & en riant : » Juvénal l'arrache avec colère ; ſes portraits » ont des couleurs tranchantes, des traits hardis, » mais gros ; il n'eſt pas néceſſaire d'être délicat pour en ſentir la beauté ; il étoit né exceſſif ; & peut-être même que, quand il ſeroit venu » avant les Pline, les Sénèque, les Lucain, il » n'auroit pu ſe tenir dans les bornes légitimes » du vrai & du beau.

» Perſe a un caractère unique qui ne ſympathiſe avec perſonne : il n'eſt pas aſſez aiſé pour » être mis avec Horace : il eſt trop ſage pour

» être comparé à *Juvénal* ; trop envelopé & trop » myſtérieux pour être joint à Deſpréaux. Auſſi » poli que le premier, quelquefois auſſi vif que » le ſecond, auſſi vertueux que le troiſième, il » ſemble être plus philoſophe qu'aucun des trois. » Peu de gens ont le courage de le lire ; cepen- » dant la première lecture une fois faite, on trouve » de quoi ſe dedommager de ſa peine dans la » ſeconde : il parole alors reſſembler à ces hom- » mes rares, dont le premier abord eſt froid, mais » qui charment par leur entretien quand ils ont » tant fait que de ſe laiſſer connoître ». (*Le chevalier de* JAUCOURT.)

SATIRE DRAMATIQUE, *Art dramat.* Genre de drame particulier aux anciens. Les *Satires dramatiques*, ou, ſi l'on veut, les *Drames ſatiriques*, ſe nommoient en latin *Satyri* ; au lieu que les *Satires*, telles que celles d'Horace & de Juvénal, s'appeloient *Saturæ*. Il ne nous reſte de *Drame ſatirique* qu'une ſeule pièce de l'antiquité, c'eſt le *Cyclope* d'Euripide. Les perſonnages de cette pièce ſont Polyphème, Ulyſſe, un ſylène, & un chœur de *Satyres*. L'action eſt le danger que court Ulyſſe dans l'antre du Cyclope, & la manière dont il s'en tire. Le caractère du Cyclope eſt l'inſolence & une cruauté digne des bêtes féroces. Le ſylène eſt badin à ſa manière, mauvais plaiſant, quelquefois ordurier. Ulyſſe eſt grave & ſérieux, de manière cependant qu'il y a quelques endroits où il paroit ſe prêter un peu à l'humeur bouffonne des ſylènes. Le chœur des *Satyres* a une gravité burleſque, quelquefois il devient auſſi mauvais plaiſant que le ſylène. Ce que le P. Brumoi en a traduit ſuffit pour convaincre ceux qui auront quelque doute.

Peu importe, après cela, de remonter à l'origine de ce ſpectacle, qui fut, dit-on, d'abord très-ſérieux. Il eſt certain que, du temps d'Euripide, c'étoit un mélange du haut & du bas, du ſérieux & du bouffon. Les romains ayant connu le théâtre grec, introduiſirent chez eux cette ſorte de ſpectacle, pour réjouïr, non ſeulement le peuple & les acheteurs de noix, mais quelquefois même les philoſophes, à qui le contraſte, quoiqu'outré, peut fournir matière à reflexion.

Horace a proſcrit, dans ſon *Art poétique*, le goût qui doit régner dans ce genre de Poème ; & ce qu'il en dit revient à ceci. Si l'on veut compoſer des *Drames ſatiriques*, il ne faut pas prendre dans la partie que font les *Satyres* la couleur ni le ton de la Tragédie ; il ne faut pas prendre non plus le ton de la Comédie. Davus eſt trop ruſé ; une courtiſane qui excroque un talent à un vieil avare, tout fin qu'il eſt, eſt trop ſubtile. Ce caractère de fineſſe ne peut convenir à un ſylène, qui ſort des forêts, qui n'a jamais été que le ſerviteur & le gardien d'un dieu en nourrice : il doit être naïf, ſimple, du familier le plus commun. Tout le monde croira pouvoir faire parler de même les *Satyres*, parce que leur élocution ſemblera entièrement négligée ; cependant il y aura un mérite ſecret, & que peu de gens pourront attraper, ce ſera la ſuite & la liaiſon même des choſes : il eſt aiſé de dire quelques mots avec naïveté ; mais de ſoutenir long temps ce ton, ſans être plat, ſans laiſſer du vide, ſans faire d'écarts, ſans liaiſons forcées, c'eſt peut-être le chef-d'œuvre du goût & du génie.

Je crois qu'on retrouve chez nous, à peu de choſe près, les *Satyres dramatiques* des anciens dans certaines pièces italiennes ; du moins on retrouve, dans Arlequin, les caractères d'un *Satyre*. Qu'on faſſe attention à ſon maſque, à ſa ceinture, à ſon habit collant, qui le fait paroître preſque comme s'il étoit nud, à ſes genoux couverts, & qu'on peut ſuppoſer rentrants ; il ne lui manque qu'un ſoulier fourchu ; ajoutez à cela ſa façon mièvre & déliée, ſon ſtyle, ſes pointes ſouvent mauvaiſes, ſon ton de voix : tout cela forme aſſûrément une manière de *Satyre*. Le *Satyre* des anciens aprochoit du boue ; l'Arlequin d'aujourdhui aproche du chat : c'eſt toujours l'homme deguiſé en bête. Comment les *Satyres* jouoient-ils, ſelon Horace ? avec un dieu, un héros qui parloit du haut ton. Arlequin de même paroît vis à vis Samſon : il figure en groteſque vis à vis d'un héros ; il fait le héros lui-même ; il repreſente Theſée, &c. *Cours de Belles-Lettres.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SATURNIEN (VERS), *Poéſie latine*, *Saturnius numerus*, dans Horace. Les *Vers ſaturniens* étoient les mêmes que les vers ſcſcennins, & ces deux noms leur ſont venus de deux des plus anciennes villes de Toſcane. *Saturnia* étoit dans le quartier des Rufelans, vers la ſource de l'Albegna ; & ſes ruines portent encore aujourd'hui le nom de *Sitergna*. L'étymologie que nous donnons à ces vers, avec le P. Sanadon, eſt bien différente de celle qu'ont imaginée les grammairiens, & que les commentateurs ont copiée ; mais elle nous paroît plus raiſonnable. Les curieux trouveront tous les détails qu'ils peuvent deſirer ſur les *Vers ſaturniens*, dans le Traité de la verſification latine du même P. Sanadon. (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SAVANT HOMME, HABILE HOMME. *Synonymes.*

A conſidérer les choſes de près, ces deux termes n'ont pas le même ſens. La différence conſiſte en ce que le mot de *Savant homme* marque ſeulement une mémoire remplie de beaucoup de choſes apriſes par le moyen de l'étude & du travail : au lieu que le mot d'*Habile homme* enchérit ſur cela ; il ſuppoſe cette ſcience, & ajoute un génie élevé, un eſprit ſolide, un jugement profond, un diſcernement étendu.

Un *Homme* né avec un eſprit médiocre, peut

devenir *ſavant* par l'étude & par le travail, mais non pas *Habile homme*; parce qu'il trouvera bien dans les livres de quoi remplir ſa mémoire, mais non pas de quoi élever la baſſeſſe de ſon génie & fortifier la foibleſſe de ſon jugement. *Voyez* ERUDIT, DOCTE, SAVANT, *Syn.* & HABILE, SAVANT, DOCTE, *Syn.* (*ANDRY DE BOISREGARD.*)

(N.) SCANDER, v. act. Prononcer un vers de manière à en diſtinguer les pieds, tant en marquant la quantité préciſe des vers métriques, qu'en indiquant par de petites pauſes la fin de chaque pied, ſoit dans les vers métriques ſoit dans les vers rimés; & alors il faut en effet élider les ſyllabes qui ſeroient de trop pour la meſure du vers. Voici, pour exemple, les deux premiers vers du ſecond livre de l'Enéide:

Conticuêre omnes, intentique ora tenebant;
Inde thoro pater Æneas ſic orſus ab alto.

& voici comment on doit les *ſcander*:

Cŏnticŭ|ēr'ŏm|nēs, ĭn-|tentiq'|ōrā tē-|nēbant;
Ĭndĕ thō-|rō pāter| Ænē-|ās sĭc|ōrsus ăb|āltō.

Scandons encore quelques autres eſpèces de vers.

Pent. *Ĭndĕ-|lĭbā-|tās|cūnctă sē-|quūntur ō-|pēs.*
Saph. *Ōcĭ-|ŏr cĕr-|vĭs & ă-|gĕntĕ|nĭmbŏs*
Adon. *Ōcĭŏr| Eŭrō.*

On voit que la manière de *ſcander* les vers métriques varie ſelon leur nature & le nombre des pieds dont ils ſont compoſés. Quant à nos vers rimés, on fait les pauſes de deux ſyllabes en deux ſyllabes; & la pauſe eſt un peu plus grande à l'hémiſtiche, quand le vers eſt de ſix ou de cinq pieds. Exemples, pris dans la dernière ſcène du III acte d'*Athalie*:

D'un cœur | qui t'aime,
Mon Dieu, | qui peut | troubler | la paix?
Il cher- | ch'en tout | ta vo- | lonté | ſuprême,
Et ne | ſe cher- | che ja | mais.
Sur la | terre, | dans le | ciel même,
Eſt-il | d'autre | bonheur | que la | tranqui- | le paix
D'un cœur | qui t'aime.

Scander vient du verbe latin *Scandere* (monter); parce qu'en *ſcandant* les vers, on avance comme en montant depuis le premier pied juſqu'au dernier. (*M. BEAUZÉE.*).

(N.) SCAZON, adj. On nomme ainſi un vers ïambique tétramètre ou de ſix pieds, qui, au lieu de finir par un ſpondée & un ïambe, comme il eſt de règle, finit au contraire par un ïambe ſuivi d'un ſpondée: ce qui, le faiſant tomber d'une manière contraire à la chute de l'ïambe, la fait nommer *boiteux*; car c'eſt le ſens propre du mot σκάζων.

Le prologue de Perſe eſt tout en vers *ſcazons*. (*M. BEAUZÉE.*)

SCÈNE, ſ. f. *Littérature.* Théâtre, lieu où les pièces dramatiques étoient repréſentées. Ce mot vient du grec σκηνη, *tente, pavillon* ou *cabane*, dans laquelle on repréſentoit d'abord les poèmes dramatiques.

Selon Rollin, la *Scène* étoit proprement une ſuite d'arbres rangés les uns contre les autres ſur deux lignes parallèles qui formoient une allée & un portique champêtre pour donner de l'ombre, σκια, & pour garantir des injures de l'air ceux qui étoient placés deſſous. C'étoit là, dit cet auteur, qu'on repréſentoit les pièces avant qu'on eût conſtruit les théâtres. Caſſiodore tire auſſi le mot *Scène* de la couverture & de l'ombre du bocage ſous lequel les bergers repréſentoient anciennement des jeux dans la belle ſaiſon.

Scène ſe prend dans un ſens plus particulier pour les décorations du théâtre: de là cette expreſſion, *la Scène change*, pour exprimer un changement de décoration. Vitruve nous apprend que les anciens avoient trois ſortes de décorations ou de *Scènes* ſur les théâtres.

L'uſage ordinaire étoit de repréſenter des bâtiments ornés de colonnes & de ſtatues ſur les côtés; & dans le fond du théâtre d'autres édifices, dont le principal étoit un temple ou un palais, pour la Tragédie, une maiſon ou une rue pour la Comédie, une forêt ou un payſage pour la Paſtorale, c'eſt-à-dire, pour les pièces ſatiriques, les attellanes, &c. Ces décorations étoient ou *verſatiles*, lorſqu'elles tournoient ſur un pivot, ou *ductiles*, lorſqu'on les faiſoit gliſſer dans des couliſſes, comme cela ſe pratique encore aujourd'hui. Selon les différentes pièces, on changeoit la décoration; & la partie qui étoit tournée vers le ſpectateur s'appeloit *Scène tragique*, *comique*, ou *paſtorale*, ſelon la nature du ſpectacle auquel elle étoit aſſortie (*Voyez* les *Notes* de Perrault ſur Vitruve, *liv. v, chap. vj*, *Voyez* auſſi le *mot* DÉCORATION).

On appelle auſſi *Scène*, le lieu où le poète ſuppoſe que l'action s'eſt paſſée. Ainſi, dans *Iphigénie*, la *Scène* eſt en Aulide dans la tente d'Agamemnon: dans *Athalie*, la *Scène* eſt dans le temple de Jéruſalem, dans un veſtibule de l'appartement du grand prêtre. Une des principales lois du Poème dramatique, eſt d'obſerver l'unité de la *Scène*, qu'on nomme autrement *Unité de lieu*.

En effet, il n'eſt pas naturel que la *Scène* change de place, & qu'un ſpectacle commencé dans un endroit, finiſſe dans un autre tout différent & ſouvent très-éloigné. Les anciens ont gardé ſoigneuſement cette règle & particulièrement Térence: dans ſes comédies, la *Scène* ne change

Digitized by Google

preſque jamais ; tout ſe paſſe devant la porte d'une maiſon où il faut rencontrer naturellement ſes acteurs.

Les françois ont ſuivi la même règle ; mais les anglois en ont ſecoué le joug, ſous prétexte qu'elle empêche la variété & l'agrément des aventures & des intrigues néceſſaires pour amuſer les ſpectateurs. Cependant les auteurs les plus judicieux tâchent de ne pas négliger totalement la vraiſemblance, & ne changent la *Scène* que dans les entr'actes, afin que pendant cet intervalle les acteurs ſoient cenſés avoir fait le chemin néceſſaire ; & par la même raiſon, ils changent rarement la *Scène* d'une ville à une autre : mais ceux qui mépriſent ou violent toutes les règles, ſe donnent cette liberté ; ces auteurs ne ſe font pas même de ſcrupule de tranſporter tout à coup la *Scène* de Londres au Pérou. Shakeſpéar n'a pas beaucoup reſpecté la règle de l'unité de *Scène* ; il ne faut que parcourir ſes ouvrages pour s'en convaincre.

Scène eſt auſſi une diviſion du Poème dramatique, déterminée par l'entrée d'un nouvel acteur ; on diviſe une pièce en actes, & les actes en *Scènes*.

Dans pluſieurs pièces imprimées des anglois, la différence des *Scènes* n'eſt marquée que quand le lieu de la *Scène* & les décorations changent : cependant la *Scène* eſt proprement compoſée des acteurs qui ſont préſents ou intéreſſés à l'action ; ainſi, quand un nouvel acteur paroît ou qu'il ſe retire, l'action change & une nouvelle *Scène* commence.

La contexture ou la liaiſon & l'enchaînement des *Scènes* entre elles, eſt encore une règle du Théâtre ; elles doivent ſe ſuccéder les unes aux autres, de manière que le théâtre ne reſte jamais vide juſqu'à la fin de l'acte.

Les anciens ne mettoient jamais plus de trois perſonnes enſemble ſur la *Scène*, excepté les chœurs, dont le nombre n'étoit pas limité : les modernes ne ſe ſont point aſtreints à cette règle.

Corneille, dans l'examen de ſa tragédie d'Horace, pour juſtifier le coup d'épée que ce romain donne à ſa ſœur Camille, examine cette queſtion, *s'il eſt permis d'enſanglanter la Scène* : & il décide pour l'affirmative, fondé 1°. ſur ce qu'Ariſtote a dit que, pour émouvoir puiſſamment, il faiſoit faire voir de grands déplaiſirs, des bleſſures, & même des morts ; 2°. ſur ce qu'Horace n'exclut de la vue des ſpectateurs que les évènements trop dénaturés, tels que le feſtin d'Atrée, le maſſacre que Médée fait de ſes propres enfants : encore oppoſe-t-il un exemple de Sénèque au précepte d'Horace ; & il prouve celui d'Ariſtote par Sophocle, dans une tragédie duquel Ajax ſe tue devant les ſpectateurs. Cependant le précepte d'Horace n'en paroît pas moins fondé dans la nature & dans les mœurs. 1°. Dans la nature ; car enfin, quoique la Tragédie ſe propoſe d'exciter la terreur ou la pitié, elle ne tend point à ce but par des ſpectacles barbares & qui choquent l'humanité : or les morts violentes, les meurtres, les aſſaſſinats, le carnage, inſpirent trop d'horreur, & ce n'eſt pas l'horreur, mais la terreur qu'il faut exciter. 2°. Les mœurs n'y ſont pas moins choquées : en effet, quoi de plus propre à endurcir le cœur, que l'image trop vive des cruautés ? quoi de plus contraire aux bienſéances, que des actions dont l'idée ſeule eſt effrayante ? les maîtres de l'art ont dit ;

Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expoſe :
Les yeux, en le voyant, ſaiſiroient mieux la choſe ;
Mais il eſt des objets que l'art judicieux
Doit offrir à l'oreille & reculer des yeux.

Art. poét. chant *iij.*

Les grecs & les romains, quelque polis qu'on veuille les ſuppoſer, avoient encore quelque férocité : chez eux, le ſuïcide paſſoit pour grandeur d'âme ; chez nous, il n'eſt qu'une frénéſie, une fureur : les yeux, qui ſe repaiſſoient au cirque des combats de gladiateurs, & ceux mêmes des femmes qui prenoient plaiſir à voir couler le ſang humain, pouvoient bien en ſoutenir l'image au théâtre ; les nôtres en ſeroient bleſſés : ainſi, ce qui pouvoit plaire relativement à leurs mœurs étant tout à fait hors des nôtres, c'eſt une témérité que d'enſanglanter la *Scène*. L'uſage en eſt encore fréquent chez les anglois, & Shakeſpéare ſurtout eſt plein de ces ſituations. En vain Greſſet a voulu les imiter dans ſa tragédie d'*Edouard* ; le goût de Paris ne s'eſt pas trouvé conforme au goût de Londres. Il eſt vrai que toutes ſortes de morts, même violentes, ne doivent point être bannies du théâtre ; Phédre & Inès empoiſonnées y viennent expirer : Jaſon, dans la Médée de Longe-Pierre, & Oroſmane, dans Zaïre, s'arrachent la vie de leur propre main ; mais outre que ce mouvement eſt extrémement vif & rapide, on emporte ces perſonnages, on les dérobe promptement aux yeux des ſpectateurs, qui n'en ſont point bleſſés, comme ils le ſeroient, s'il leur falloit ſoutenir quelque temps la vue d'un homme qu'on ſuppoſe maſſacré & nageant dans ſon ſang. L'exemple de nos voiſins, quand il n'eſt fondé que ſur leur façon de penſer, qui dépend du tempérament & du climat, ne devient point une loi pour nous, qui vivons ſous un autre horizon, & dont les mœurs ſont plus conformes à l'humanité. *Principes pour la lecture des poètes, tom II, p. 58 & ſuiv.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SCÉNIQUES (JEUX), *Théâtre des grecs & des romains. Ludi ſcenici.* Les *Jeux ſcéniques* comprennent toutes les repréſentations & tous les *Jeux* qui ſe ſont faits ſur la ſcène ; mais il ne doit être ici queſtion que de généralités ſur les *Jeux ſcéniques* des grecs & des romains.

Digitized by Google

Les plaiſirs des premiers hommes furent purement champêtres : ils s'aſſemblèrent d'abord dans les carrefours ou dans les places publiques, pour célébrer leurs *Jeux* ; mais étant ſouvent incommodés par l'ardeur du ſoleil ou par la pluie, ils firent des enceintes de feuillages, que les grecs appelèrent *σκήνη*, & les latins *Scena*. Ainſi, Virgile a dit dans ſon Enéide :

Tum ſilvis Scena *coruſcis*
Deſuper horrentique atrum nemus imminet umbrâ.

Servius ajoûte ſur ce vers, Scena *apud antiquos parietem non habuit*. Telle fut la *Scène* de ce fameux théâtre que Romulus fit préparer pour attirer les ſabines dans le piège qu'il leur tendoit. Ovide nous en a fait une peinture bien différente de celle des théâtres qui ſuivirent.

Primus ſollicitos feciſti, Romule, Ludos
Quum juvit viduos rapta ſabina viros.
Tunc atque marmoreo pendebant vela theatro,
Nec fuerant liquido pulpita rubra croco :
Illic quas tulerant nemoroſa palatia frondes
Simpliciter poſitæ Scenæ *fine arte fuit.*

Il eſt impoſſible de découvrir quand on commença de tranſporter les ſpectacles de deſſus le terrain ſur un théâtre ; & de qui pourrions-nous l'apprendre, puiſque pendant long temps les hommes ſavoient à peine former des caractères pour exprimer leurs penſées ? Les premières repréſentations qu'on vit ſur le théâtre d'Athènes, conſiſtoient en quelques chœurs d'hommes, de femmes, & d'enfants, diviſés en différentes bandes, leſquels, barbouillés de lie, chantoient des vers compoſés ſur le champ & ſans art. C'étoit particulièrement après les vendanges que les gens de la campagne s'uniſſoient pour faire des ſacrifices & marquer aux dieux leur reconnoiſſance. Pauſanias nous aſſûre que l'on immoloit une chèvre, comme étant ennemie de la vigne, que l'on chantoit des hymnes en l'honneur de Bacchus, & que l'on donnoit une ſimple couronne au vainqueur.

Les romains imitèrent les grecs ; ils chantoient, dans leurs fêtes de vendanges, ces vers naïfs & ſans art, connus ſous le nom de vers *feſcennins*, de *Feſcennia*, ville d'Etrurie. Mais l'an 380 ou 391, ſous le conſulat de C. Sulpicius-Pæticus & de C. Licinius-Stolon, Rome étant ravagée par la peſte, on eut recours aux dieux. Il n'y a rien que les hommes, dans le paganiſme, n'ayent jugé digne d'irriter ou d'apaiſer la Divinité. On imagina de faire venir d'Etrurie des farceurs, dont les *Jeux* furent regardés comme un moyen propre à détourner la colère des dieux. Ces joueurs, dit Tite-Live, ſans réciter aucun vers & ſans aucune imitation faite par des diſcours, danſoient au ſon de la flûte, & feſoient des geſtes & des mouvements qui n'avoient rien d'indécent. La Jeuneſſe romaine imita ces danſes & y joignit quelques plaiſanteries en vers ; ces vers n'avoient ni meſure ni cadences réglées. Cependant cette nouveauté parut agréable : à force de s'y exercer, l'uſage s'en introduiſit. Ceux d'entre les eſclaves qu'on employoit à ce métier, furent appelés *hiſtrions*, parce qu'un joueur de flûte s'appeloit *hiſter* en langue étruſque.

Dans la ſuite, à ces vers ſans meſure on ſubſtitua les ſatyres ; & ce Poème devint exact par raport à la meſure des vers, mais il y régnoit toujours une plaiſanterie licencieuſe. Le chant étoit accompagné de la flûte, & le chanteur joignoit à ſa voix des geſtes & des mouvements convenables. Il n'y avoit dans ces *Jeux* aucune idée de Poème dramatique : les romains en ignoroient alors juſqu'au nom, ils n'avoient encore rien emprunté des grecs à cet égard ; ils ne commencèrent à les imiter, que lorſqu'ils entreprirent de former un art de ce que la nature ou le haſard leur avoit préſenté. Livius-Andronicus, grec de naiſſance, eſclave de Marcus-Livius-Salinator, & depuis affranchi par ſon maître, dont il avoit élevé les enfants, porta à Rome la connoiſſance du Poème dramatique : il ôſa le premier donner des pièces dans leſquelles il introduiſit la fable, ou la compoſition des choſes qui devoient former le Poème dramatique, c'eſt à dire, *une action*. Ce fut l'an 514 de la fondation de Rome, 160 ans après la mort de Sophocle, & 52 ans après celle de Ménandre.

L'exemple de Livius-Andronicus fit naître pluſieurs poètes, qui s'attachèrent à perfectionner ce nouveau genre. On imita les grecs, on traduiſit leurs pièces, & l'on en fit ſur de bons modèles & d'après les règles de l'art. Leurs *Jeux ſcéniques* comprenoient la Tragédie & la Comédie. Ils avoient deux eſpèces de Tragédies : l'une, dont les mœurs, les perſonnages, & les habits étoient grecs, ſe nommoit *palliata* ; l'autre, dont les perſonnages étoient romains, s'appeloit *prætextata*, du nom de l'habit que portoient à Rome les perſonnes de condition. *Voyez* TRAGÉDIE.

La Comédie romaine ſe diviſoit en quatre eſpèces : la *togata* proprement dite, la *tabernaria*, les *atellanes*, & les *mimes*. La *togata* étoit du genre ſérieux, les pièces du ſecond caractère l'étoient beaucoup moins ; dans les *atellanes*, le dialogue n'étoit point écrit ; les *mimes* n'étoient que des farces, ou les acteurs jouoient ſans chauſſure. Si la Tragédie ne fit pas de grands progrès à Rome, la bonne Comédie ne fut guère plus heureuſe : nous ne connoiſſons que les titres de quelques-unes de leurs pièces tragiques, qui ne ſont pas parvenues juſqu'à nous ; & nous n'avons de leurs comédies que celles de Plaute & de Térence, qui furent enſuite négligées par le goût de la multitude pour les atellanes & des farces des mimes. Enfin ce qui s'oppoſa le plus, chez les romains, aux progrès du vrai genre dramatique, fut l'art

Digitized by Google

des pantomimes, qui, ſans rien prononcer, ſe feſoient entendre par le ſeul moyen du geſte & des mouvements du corps. *Mém. des inſcrip. t. XVII, in-4°.* (*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

(N.) SCHÉVA, ſ. m. C'eſt un terme propre de la Grammaire hebraïque ſelon la méthode maſſorétique. Les maſſorètes appellent *Schéva*, un *e* brévillime (car c'eſt ainſi que le nomme l'abbé L'advocat dans ſa *Grammaire hébraïque*). « Ce » *Schéva*, dit-il, ou *e* brévillime ſouvent ne ſe » prononce pas, & ne ſert alors que d'ornement: » mais quelquefois auſſi il ſe prononce; & pour » lors il faut toujours lui donner le ſon de notre *e* » muet, & le prononcer comme les premières » ſyllabes de ces mots *recourir*, *debout*, *demande*, » *fenouil*, *ſelouque*, &c. ». Il remarque un peu plus loin, que toute conſonne ſuivie d'une autre conſonne a toujours un *Schéva* exprimé ou ſouſentendu, ſans quoi il ſeroit impoſſible de la prononcer.

La Grammaire générale doit adopter ce terme, puiſqu'il exiſte, pour caractériſer cet *e* muet preſque inſenſible, qui ſe fait néceſſairement entendre après toute conſonne prononcée ſans être ſuivie d'une autre voix diſtincte: comme la fin des mots *Job*, *Nil*, *ſer*, ou même à la fin de *robe*, *bile*, *mère*.

On voit par ces exemples, que nous repréſentons ſouvent le *Schéva* par *e*, quoique cet *e* ſoit auſſi ſouvent le ſymbole de la voix orale & muette qu'on entend à la fin des mots *ce*, *je*, *le*, *me*, *que*, *ſe*, *te*, & que nous repréſentons encore par *eu*, comme dans *alleu*, *feu*, *jeu*, *peu*, *vœu*. Voltaire, dans des vers, dont je ne pretends pas d'ailleurs juſtifier la coupe (*Pruds*, III. 6) fait rimer *e* & *eu*:

Il ſembleroit que l'on vous aſſaſſine,
Ou qu'on vous vole, ou qu'on vous bat, ou *que*
Dans le logis vous avez mis le *feu*.

La voix ſourde du *Schéva* eſt tout à fait différente, & mérite d'être diſtinguée par une dénomination propre. C'eſt une voix preſque inſenſible & néceſſairement commune à toutes les langues qui terminent quelque ſyllabe par une conſonne non muette, ou qui mettent de ſuite pluſieurs conſonnes différentes, comme dans *bleu*, *bras*; *clos*, *ſpu*, *ſtri*, *ſpré*, &c. Au contraire, l'*eu* muet eſt une voix propre à quelques langues ſeulement, & ſpécialement à la nôtre, où il eſt ordinairement repréſenté par un *e* & prononcé bien plus fortement que le *Schéva*, du moins dans bien des occurrences: car il nous arrive quelquefois de ne lui donner pas plus de vigueur qu'au *Schéva*. Nous prononçons, par exemple, bien pleinement *je veux*, en deux ſyllabes différentes, dans le diſcours ſoutenu; mais dans le diſcours ordinaire, nous prononçons brièvement & ſourdement, comme s'il y avoit *j'veux* en une ſeule ſyllabe: dans le premier cas, nous prononçons en effet l'*eu* muet; & dans le ſecond, c'eſt le ſimple *Schéva*.

Cette prononciation ſourde & rapide a ſouvent amené dans l'écriture la ſuppreſſion du *Schéva*, qu'on y avoit d'abord écrit: nous écrivons aujourd'hui *remercîment*, *ingénûment*, *enjoûment*, qu'on écrivoit autrefois *remerciement*, *ingénuement*, *enjouement*: l'Academie, dans ſon Dictionnaire en 1740, écrivoit *Jartiere* ou *Jarretière*, *Chartier* ou *Charretier*; & le Trévoux écrit encore *Caleçon* ou *Caleçon*. Cela eſt indifferent pour la prononciation, parce qu'entre deux conſonnes il eſt impoſſible de ne pas faire ſentir un *Schéva*. C'eſt donc une raiſon d'étymologie ou d'analogie qui doit le faire écrire ou ſupprimer: ainſi, *Jaretière* & *Charetier* valent mieux que *Jartiere* & *Chartier*, à cauſe de *Jaret* & *Charette*; & c'eſt auſſi l'orthographe excluſive de l'Académie en 1762. (*M.* BEAUZÉE.)

SCHOLIASTE, ſ. m. *Belles-Lettres.* Écrivain qui commente ou qui explique l'ouvrage d'un autre.

Ce mot eſt dérivé du grec σχολὴ, *ouvrage, explication.*

Nous avons pluſieurs *Scholiaſtes* grecs anonymes des poètes grecs, dont on ne connoît pas les temps, tels que l'interprète anonyme de l'expédition des argonautes d'Appollonius de Rhodes, le *Scholiaſte* d'Ariſtophane, ceux d'Euripide, de Sophocle, & d'Eſchyle, ceux d'Heſiode, de Théocrite, & de Pindare.

Thucydide, Platon, & Ariſtote ont auſſi eu leurs *Scholiaſtes.*

On a également des *Scholiaſtes* ſur quelques anciens poètes latins, comme Horace, Juvénal, Perſe; mais au jugement des Savants, tout ce que nous avons ſous le nom de ces anciens interprètes eſt fort incertain, qui plus eſt, fort défectueux. *Voyez* Baillet, *Jugement des Savants, tom. II, p.* 189, 190, & 191. (ANONYME.)

(N.) SEMBLER, PAROÎTRE. *Synonymes.* Il *ſemble*, au premier coup d'œil, que ces deux mots ſont entièrement ſynonymes; mais il *paroît*, quand on y regarde de plus près, qu'ils ont des différences aſſez bien caractériſées par l'uſage.

La période même par où je viens de débuter, & dans laquelle il eſt viſible qu'on ne tranſpoſeroit pas indifféremment ces deux verbes, peut donner l'idée de ce qui les différencie. *Sembler* annonce un réſultat d'apparences plus légères, plus foibles, plus douteuſes: *Paroître*, un réſultat d'apparences plus poſitives, plus fortes, plus certaines.

Les commencements du règne de Néron *ſemblèrent* promettre aux romains un prince bienfeſant & ami de l'humanité; mais il ne *parut* que trop dans la ſuite, que ces belles apparences n'étoient

qu'un manège de l'hypocriſie, & un voile pour cacher le monſtre juſqu'au moment où il pourroit s'abandonner ſans retenue & ſans crainte à toutes les fureurs de ſon caractère atroce.

Il eſt plus honnête de dire, *Je le ferai ſi bon vous* SEMBLE, que de dire, *ſi cela vous* PAROIT *à propos :* c'eſt que, dans le premier cas, on annonce une ſoumiſſion aveugle & une obéiſſance entière à une ſimple fantaiſie ; au lieu que, dans le ſecond cas, on a l'air de ne vouloir ſe ſoumettre qu'à une déciſion réfléchie & jugée raiſonnable. (*M.* BEAUZÉE.)

SENS, ſ. m. *Grammaire.* Ce mot eſt ſouvent ſynonyme de *Signification* & d'*Acception;* & quand on n'a qu'à indiquer, d'une manière vague & infinie, la repréſentation dont les mots ſont chargés, on peut ſe ſervir indifféremment de l'un ou de l'autre de ces trois termes. Mais il y a bien des circonſtances où le choix n'en eſt pas indifférent, parce qu'ils ſont diſtingués l'un de l'autre par des idées acceſſoires qu'il ne faut pas confondre, ſi l'on veut donner au langage grammatical le mérite de la juſteſſe, dont on ne ſauroit faire aſſez de cas. Il eſt donc important d'examiner les différences de ces ſynonymes. Je commencerai par les deux mots *Signification* & *Acception*, & je paſſerai enſuite au détail des différents *Sens* que le grammairien peut enviſager dans les mots ou dans les phraſes.

Chaque mot a d'abord une *Signification* primitive & fondamentale, qui lui vient de la déciſion conſtante de l'uſage, & qui doit être le principal objet à déterminer dans un Dictionnaire, ainſi que dans la traduction littérale d'une langue en une autre; mais quelquefois le mot eſt pris avec abſtraction de l'objet qu'il repréſente, pour n'être conſidéré que dans les éléments matériels dont il peut être compoſé, ou pour être raporté à la claſſe de mots à laquelle il apartient. Si l'on dit, par exemple, qu'un *Rudiment* eſt un livre qui contient les éléments de la langue latine, choiſis avec ſageſſe, diſpoſés avec intelligence, énoncés avec clarté ; c'eſt faire connoître la *Signification* primitive & fondamentale du mot : mais ſi l'on dit que *Rudiment* eſt un mot de trois ſyllabes, ou un nom du genre maſculin; c'eſt prendre alors le mot avec abſtraction de toute *Signification* déterminée, quoiqu'on ne puiſſe le conſidérer comme mot, ſans lui en ſuppoſer une. Ces deux diverſes manières d'enviſager la *Signification* primitive d'un mot, en ſont des *Acceptions* différentes, parce que le mot eſt pris (*accipitur*) ou pour lui-même ou pour ce dont il eſt le ſigne. Si la *Signification* primitive du mot y eſt directement & déterminément enviſagée, le mot eſt pris dans une ACCEPTION *formelle:* telle eſt l'*Acception* du mot *Rudiment* dans le premier exemple. Si la *Signification* primitive du mot n'y eſt point enviſagée déterminément, qu'elle n'y ſoit que ſuppoſée, que l'on en faſſe abſtraction, & que l'attention ne ſoit fixée immédiatement que ſur le matériel du mot; il eſt pris alors dans une ACCEPTION *matérielle :* telle eſt l'*Acception* du mot *Rudiment* dans le ſecond exemple.

En m'expliquant (*article* MOT) ſur ce qui concerne la *Signification* primitive des mots, j'y ai diſtingué la *Signification* objective & la *Signification* formelle : ce que je rappelle, afin de faire obſerver la différence qu'il y a entre la *Signification* & l'*Acception* formelle. La *Signification* objective, c'eſt l'idée fondamentale qui eſt l'objet individuel de la *Signification* du mot, & qui peut être repréſentée par des mots de différentes eſpèces. La *Signification* formelle, c'eſt la manière particulière dont le mot préſente à l'eſprit l'objet dont il eſt le ſigne, laquelle eſt commune à tous les mots de la même eſpèce, & ne peut convenir à ceux des autres eſpèces. La *Signification* objective & la *Signification* formelle conſtituent la *Signification* primitive & totale du mot. Or il s'agit toujours de cette *Signification* totale dans l'*Acception*, ſoit formelle ſoit matérielle, du mot, ſelon que cette *Signification* totale y eſt enviſagée déterminément, ou que l'on en faſſe abſtraction pour ne s'occuper déterminément que du matériel du mot.

Mais la *Signification* objective eſt elle-même ſujette à différentes *Acceptions*, parce que le même mot matériel peut être deſtiné, par l'uſage, à être, ſelon la diverſité des occurrences, le ſigne primitif de diverſes idées fondamentales. Par exemple, le mot françois *coin* exprime quelquefois une ſorte de fruit (*malum cydonium*); d'autres fois un angle (*angulus*); tantôt un inſtrument méchanique pour fendre (*cuneus*); & tantôt un autre inſtrument deſtiné à marquer les médailles de la monnoie (*typus*): ce ſont autant d'*Acceptions* différentes du mot *coin*, parce qu'il eſt fondamentalement le ſigne primitif de chacun de ces objets, que l'on ne déſigne dans notre langue par aucun autre nom. Chacune de ces *Acceptions* eſt formelle, puiſqu'on y enviſage directement la *Signification* primitive du mot : mais on peut les nommer *diſtinctives*, puiſqu'on y diſtingue l'une des *Significations* primitives que l'uſage a attachées au mot, de toutes les autres dont il eſt ſuſceptible. Il ne laiſſe pas d'y avoir dans notre langue, & apparemment dans toutes les autres, bien des mots ſuſceptibles de pluſieurs *Acceptions* diſtinctives : mais il n'en réſulte aucune équivoque parce que les circonſtances fixent aſſez l'*Acception* préciſe qui y convient, & que l'uſage n'a mis dans ce cas aucun des mots qui ſont fréquemment néceſſaires dans le diſcours. Voici, par exemple, quatre phraſes différentes : *L'*ESPRIT *eſt eſſenciellement indiviſible ; La lettre tue & L'*ESPRIT *vivifie ; Reprenez vos* ESPRITS ; *Ce fœtus a été conſervé dans L'*ESPRIT *de vin.* Le mot *eſprit* y a quatre *Acceptions* diſtinctives qui ſe préſentent ſans équivoque à quiconque ſait la langue françoiſe, & que, par cette raiſon même, je me diſpenſerai d'indiquer plus amplement.

Digitized by Google

Outre toutes les *Acceptions* dont on vient de parler, les mots qui ont une *Signification* générale, comme les noms appellatifs, les adjectifs, & les verbes, ſont encore ſuſceptibles d'une autre eſpèce d'*Acception* que l'on peut nommer *déterminative*.

Les *Acceptions* déterminatives des noms appellatifs dépendent de la manière dont ils ſont employés, & qui fait qu'ils préſentent à l'eſprit, ou l'idée abſtraite de la nature commune qui conſtitue leur *Signification* primitive, ou la totalité des individus en qui ſe trouve cette nature, ou ſeulement une partie indéfinie de ces individus, ou enfin un ou pluſieurs de ces individus préciſément déterminés. Selon ces différents aſpects, l'*Acception* eſt ou *ſpécifique*, ou *univerſelle*, ou *particulière*, ou *ſingulière*. Ainſi quand on dit, *agir en* HOMME, on prend le nom *homme* dans une *Acception* ſpécifique, puiſqu'on n'enviſage que l'idée de la nature humaine. Si l'on dit, *tous les* HOMMES *ſont avides de bonheur*, le même nom *homme* a une *Acception* univerſelle, parce qu'il déſigne tous les individus de l'eſpèce humaine; *quelques* HOMMES *ont l'ame élevée*, ici le nom *homme* eſt pris dans une *Acception* particulière, parce qu'on n'indique qu'une partie indéfinie de la totalité des individus de l'eſpèce; *cet* HOMME (en parlant de Céſar) *avoit un génie ſupérieur*, *ces douze* HOMMES (en parlant des apôtres) *n'avoient pas eux-mêmes rien de ce que peut aſſûrer le ſuccès d'un projet auſſi vaſte que l'établiſſement du chriſtianiſme*, le nom *homme*, dans ces deux exemples, a une *Acception* ſingulière, parce qu'il ſert à déterminer préciſément, dans l'une des phraſes, un individu, & dans l'autre, douze individus de l'eſpèce humaine. On peut voir, au *mot* NOM (*art.* 1, §. 1, *n.* 3), les différents moyens de modifier ainſi l'étendue des noms appellatifs.

Pluſieurs adjectifs, des verbes, & des adverbes, ſont également ſuſceptibles de différentes *Acceptions* déterminatives, qui ſont toujours indiquées par les compléments qui les accompagnent, & dont l'effet eſt de reſtreindre la *Signification* primitive & fondamentale de ces mots: *un homme* SAVANT, *un homme* SAVANT *en Grammaire*, *un homme très-*SAVANT, *un homme plus* SAVANT *qu'un autre*; voilà l'adjectif *ſavant* pris ſous quatre *Acceptions* différentes, en conſervant toujours la même *Signification*. Il en ſeroit de même des adverbes & des verbes, ſelon qu'ils auroient tel ou tel complément ou qu'ils n'en auroient point. *Voyez* COMPLÉMENT.

Il paroît évidemment, par tout ce qui vient d'être dit, que toutes les eſpèces d'*Acceptions* dont les mots en général & les différentes ſortes de mots en particulier peuvent être ſuſceptibles, ne ſont que différents aſpects de la *Signification* primitive & fondamentale: qu'elle eſt ſuppoſée, mais qu'on en fait abſtraction dans l'*Acception* matérielle: qu'elle eſt choiſie entre pluſieurs dans les *Acceptions* diſtinctives: qu'elle eſt déterminée à la ſimple déſignation de la nature commune dans l'*Acception* ſpécifique; à celle de tous les individus de l'eſpèce dans l'*Acception* univerſelle; à l'indication d'une partie indéfinie des individus de l'eſpèce dans l'*Acception* particulière; & à celle d'un ou de pluſieurs de ces individus préciſément déterminés dans l'*Acception* ſingulière: en un mot, la *Signification* primitive eſt toujours l'objet immédiat des diverſes *Acceptions*.

I. SENS *propre*, SENS *figuré*. Il n'en eſt pas ainſi à l'égard des différents *Sens* dont un mot eſt ſuſceptible: la *ſignification* primitive en eſt plus tôt le fondement que l'objet, ſi ce n'eſt lorſque le mot eſt employé pour ſignifier ce pour quoi il a été d'abord établi par l'uſage, ſous quelqu'une des *acceptions* qui viennent d'être détaillées; on dit alors que le mot eſt employé dans le SENS *propre*, comme quand on dit, *le feu brûle*, *la lumière nous éclaire*, *la clarté du jour*; car tous ces mots conſervent, dans ces phraſes, leur *ſignification* primitive, ſans aucune altération; c'eſt pourquoi ils ſont dans le SENS *propre*.

« Mais, dit du Marſais (*Trop. part. I, art. vj*), „ quand un mot eſt pris dans un autre *Sens*, „ il paroît alors, pour ainſi dire, ſous une forme „ empruntée, ſous une figure qui n'eſt pas ſa figure „ naturelle, c'eſt à dire, celle qu'il a eue d'abord; „ alors on dit que ce mot eſt dans un SENS *figuré*, „ quel que puiſſe être le nom que l'on donne enſuite à cette figure particulière. Par exemple, *le* „ FEU *de vos yeux*, *le* FEU *de l'imagination*, „ *la* LUMIÈRE *de l'eſprit*, *la* CLARTÉ *d'un diſcours* . . . . La liaiſon, continue ce grammairien (*ibid. art. vij*, §. 1), qu'il y a entre les „ idées acceſſoires, je veux dire, entre les idées „ qui ont raport les unes aux autres, eſt la ſource „ & le principe des divers *Sens* figurés que l'on „ donne aux mots. Les objets qui font ſur nous des „ impreſſions, ſont toujours accompagnés de différentes circonſtances qui nous frapent, & par leſquelles nous déſignons ſouvent, ou les objets „ mêmes qu'elles n'ont fait qu'accompagner, ou „ ceux dont elles nous rappellent le ſouvenir . . . „ Souvent les idées acceſſoires, déſignant les objets avec plus de circonſtances que ne feroient „ les noms propres de ces objets, les peignent „ avec plus d'énergie ou avec plus d'agrément. „ De là le ſigne pour la choſe ſignifiée, la cauſe „ pour l'effet, la partie pour le Tout, l'antécédent „ pour le conſéquent & les autres tropes. (*Voyez* „ TROPE.) Comme l'une de ces idées ne ſauroit „ être réveillée ſans exciter l'autre, il arrive que „ l'expreſſion figurée eſt auſſi facilement entendue „ que ſi l'on ſe ſervoit du mot propre; elle eſt „ même ordinairement plus vive & plus agréable „ quand elle eſt employée à propos, parce qu'elle „ réveille plus d'une image; elle attache ou amuſe „ l'imagination, & donne ailément à deviner à „ l'eſprit.

„ Il

» Il n'y a peut-être point de mot, dit-il ailleurs » (§. 4), qui ne ſe prenne en quelque *Sens* » figuré, c'eſt à dire, éloigné de ſa *Signification* » propre & primitive. Les mots les plus communs » & qui reviennent ſouvent dans le diſcours, ſont » ceux qui ſont pris le plus fréquemment dans un » *Sens* figuré, & qui ont un plus grand nombre » de ces ſortes de *Sens* : tels ſont *corps*, *âme*, » *tête*, *couleur*, *avoir*, *faire*, &c.

» Un mot ne conſerve pas dans la traduction » tous les *Sens* figurés qu'il a dans la langue ori- » ginale : chaque langue a des expreſſions figurées » qui lui ſont particulières, ſoit parce que ces » expreſſions ſont tirées de certains uſages établis » dans un pays & inconnus dans un autre, ſoit » par quelque autre raiſon purement arbitraire... » Nous diſons *porter envie*, ce qui ne ſeroit pas » entendu en latin par *ferre invidiam* : au con- » traire, *morem gerere alicui* eſt une façon de par- » ler latine qui ne ſeroit pas entendue en fran- » çois, ſi on ſe contentoit de la rendre mot à mot, » & que l'on traduiſit *porter la coutume à quel- » qu'un*, au lieu de dire, faire voir à quelqu'un » qu'on ſe conforme à ſon goût, à ſa manière de » vivre, être complaiſant, lui obéir.... Ainſi, » quand il s'agit de traduire en une autre langue » quelque expreſſion figurée, le traducteur trouve » ſouvent que ſa langue n'adopte point la figure » de la langue originale ; alors il doit avoir re- » cours à quelqu'autre expreſſion figurée de ſa » propre langue, qui réponde, s'il eſt poſſible, » à celle de ſon auteur. Le but de ces ſortes de tra- » ductions n'eſt que de faire entendre la penſée » d'un auteur ; ainſi, on doit alors s'attacher à la » penſée, & non à la lettre, & parler comme » l'auteur lui-même auroit parlé, ſi la langue dans » laquelle on le traduit avoit été ſa langue natu- » relle. Mais quand il s'agit de faire entendre une » langue étrangère, on doit alors traduire littéra- » lement, afin de faire comprendre le tour » original de cette langue.

» Nos Dictionnaires (§. 5) n'ont point aſſez » remarqué ces différences, je veux dire, les di- » vers *Sens* que l'on donne par figure à un même » mot dans une même langue, & les différentes » *Significations* que celui qui traduit eſt obligé de » donner à une même expreſſion, pour faire en- » tendre la penſée de ſon auteur. Ce ſont deux » idées fort différentes que nos Dictionnaires con- » fondent ; ce qui les rend moins utiles & ſouvent » nuiſibles aux commençants. Je vais faire entendre » ma penſée par cet exemple.

» *Porter* ſe rend en latin dans le *Sens* propre » par *ferre* : mais quand nous diſons *porter envie*, » *porter la parole*, *ſe porter bien ou mal*, &c, » on ne ſe ſert plus de *ferre* pour rendre ces façons » de parler en latin ; la langue latine a ſes expreſ- » ſions particulières pour les exprimer ; *porter* ou » *ferre* ne ſont plus alors dans l'imagination de » celui qui parle latin : ainſi, quand on conſidère » *porter* tout ſeul & ſéparé des autres mots qui » lui donnent un *Sens* figuré, on manqueroit d'exac- » titude dans les Dictionnaires françois-latins, » ſi l'on diſoit d'abord ſimplement, que *porter* ſe » rend en latin par *ferre*, *invidere*, *alloqui* ; *va- » lere*, &c.

» Pourquoi donc tombe-t-on dans la même faute » dans les Dictionnaires latins françois, quand il » s'agit de traduire un mot latin ? Pourquoi joint- » on, à la *Signification* propre d'un mot, quelque » autre *Signification* figurée, qu'il n'a jamais tout » ſeul en latin ? La figure n'eſt que dans notre fran- » çois, parce que nous nous ſervons d'une autre » image, & par conſéquent de mots tout différents. » *Voyez* le Dictionnaire latin-françois, imprimé » ſous le nom du R. P. Tachart en 1727, & quel- » ques autres Dictionnaires nouveaux. *Mittere*, » par exemple, ſignifie, y dit-on, *envoyer*, *rete- » nir*, *arrêter*, *écrire*. N'eſt-ce pas comme ſi l'on » diſoit, dans le Dictionnaire françois-latin, que » *porter* ſe rend en latin par *ferre*, *invidere*, *allo- » qui*, *valere* ? Jamais *mittere* n'a eu la *Signifi- » cation* de *retenir*, *d'arrêter*, *d'écrire*, dans l'ima- » gination d'un homme qui parloit latin. Quand » Térence a dit (*Adelph. III. ij. 37.*) *lacrymis » mitte*, & (*Hec. V. ij. 14.*) *miſſam iram facite* ; » *mittere* avoit toujours dans ſon eſprit la ſigni- » fication d'*envoyer* : *envoyez* loin de vous vos » larmes, votre colère, comme on renvoie tout » ce dont on veut ſe défaire. Que ſi en ces occa- » ſions nous diſons plus tôt, *retenez vos larmes*, » *retenez votre colère*, c'eſt que, pour exprimer ce » *Sens*, nous avons recours à une métaphore priſe » de l'action que l'on fait quand on retient un che- » val avec le frein, ou quand on empêche qu'une » choſe ne tombe ou ne s'échape. Ainſi, il faut » toujours diſtinguer deux ſortes de traductions. » (*V.* Traduction, Version, *ſyn.*) Quand on » ne traduit que pour faire entendre la penſée d'un » auteur, on doit rendre, s'il eſt poſſible, figure » par figure, ſans s'attacher à traduire littérale- » ment : mais quand il s'agit de donner l'intelli- » gence d'une langue, ce qui eſt le but des Dic- » tionnaires, on doit traduire littéralement, afin » de faire entendre le *Sens* figuré qui eſt en uſage » dans cette langue à l'égard d'un certain mot ; » autrement, c'eſt tout confondre.

» Je voudrois donc que nos Dictionnaires don- » naſſent d'abord à un mot latin la *Signification* » propre que ce mot avoit dans l'imagination des » auteurs latins ; qu'enſuite ils ajoutaſſent les divers » *Sens* figurés que les latins donnoient à ce mot. » Mais quand il arrive qu'un mot joint à un autre » forme une expreſſion figurée, un *Sens*, une penſée » que nous rendons en notre langue par une image » différente de celle qui étoit en uſage en latin ; » alors je voudrois diſtinguer : 1°. ſi l'explication » littérale qu'on a déja donnée du mot latin, ſuffit » pour faire entendre à la lettre l'expreſſion figu- » rée ou la penſée littérale du latin ; en ce cas,

» je me contenterois de rendre la penſée à notre » manière ; par exemple, *mittere*, envoyer ; *mitte* » *iram*, retenez votre colère ; *mittere epiſtolam* » *alicui*, écrire une lettre à quelqu'un.... 2°. Mais » lorſque la façon de parler latine eſt trop éloi- » gnée de la françoiſe, & que la lettre n'en peut » pas être aiſément entendue, les Dictionnaires » devroient l'expliquer d'abord littéralement, & » enſuite ajouter la phraſe françoiſe qui répond à » la latine. Par exemple, *laterem crudum lavare*, » laver une brique crue, c'eſt à dire, perdre ſon » temps & ſa peine, perdre ſon latin ; qui laveroit » une brique avant qu'elle fût cuite, ne feroit que » de la boue & perdroit la brique. On ne doit » pas conclure de cet exemple, que jamais *lavare* » ait ſignifié en latin *perdre*, ni *later*, *temps* ou » *peine* ».

II. *SENS déterminé*, *SENS indéterminé*. Quoique chaque mot ait néceſſairement dans le diſcours une *Signification* fixe & une *Acception* déterminée, il peut néanmoins avoir un *Sens* indéterminé, en ce qu'il peut encore laiſſer dans l'eſprit quelque incertitude ſur la détermination préciſe & individuelle des ſujets dont on parle, des objets que l'on déſigne.

Que l'on diſe, par exemple, *Des* HOMMES *ont cru que les animaux ſont de pures machines ; Un* HOMME *d'une naiſſance incertaine jeta les premiers fondements de la capitale du monde* : le nom *homme*, qui a dans ces deux exemples une *Signification* fixe, qui y eſt pris ſous une *Acception* formelle & déterminative, y conſerve encore un *Sens* indéterminé ; parce que la détermination individuelle des ſujets qu'il y déſigne n'y eſt pas aſſez complète ; il peut y avoir encore de l'incertitude ſur cette dénomination totale, pour ceux du moins qui ignoreroient l'hiſtoire du Carté- ſianiſme & celle de Rome ; ce qui prouve que la lumière de ceux qui ne reſteroient point indécis à cet égard après avoir entendu ces deux propoſitions, leur viendroit d'ailleurs que du *Sens* même du mot *homme*.

Mais ſi l'on dit, *Les* CARTÉSIENS *ont cru que les animaux ſont de pures machines ; ROMULUS jeta les premiers fondements de la capitale du monde* : ces deux propoſitions ne laiſſent plus aucune incertitude ſur la détermination individuelle des *hommes* dont il eſt queſtion ; le *Sens* en eſt entièrement déterminé.

III. *SENS actif*, *SENS paſſif*. Un mot eſt employé dans un *Sens* actif, quand le ſujet auquel il ſe raporte eſt enviſagé comme le principe de l'action énoncée par ce mot ; il eſt employé dans le *Sens* paſſif, quand le ſujet auquel il a raport eſt conſidéré comme le terme de l'impreſſion produite par l'action que ce mot énonce. Par exemple, les mots *aide* & *ſecours* ſont pris dans un *Sens* actif, quand on dit, *Mon* AIDE, ou *mon* SECOURS *vous eſt inutile* ; car c'eſt comme ſi l'on diſoit, *L'*AIDE ou *le* SECOURS *que je vous donnerois vous eſt inutile* : mais ces mêmes mots ſont dans un *Sens* paſſif, ſi l'on dit, *Accourez à mon* AIDE, *venez à mon* SECOURS ; car ces mots marquent alors l'*aide* ou le *ſecours* que l'on me donnera, dont je ſuis le terme & non pas le principe (*Voyez* Vaugelas, *Rem.* 341). *Cet enfant* SE GATE, pour dire qu'il tache ſes hardes ; eſt une phraſe où les deux mots *ſe gâte* ont le *Sens* actif, parce que *l'enfant* auquel ils ſe raportent, eſt enviſagé comme principe de l'action de *gâter* ; *Cette robe* SE GATE, eſt une autre phraſe où les deux mêmes mots ont le *Sens* paſſif, parce que la *robe*, à laquelle ils ont raport, eſt conſidérée comme le terme de l'impreſſion produite par l'action de *gâter*. *Voyez* PASSIF.

« Simon, dans l'Andrienne (I. ij, 17), rap- » pelle à Solie les bienfaits dont il l'a comblé : » *Me remettre ainſi vos bienfaits devant les yeux*, » lui dit Soſie, *c'eſt me reprocher que je les ai* » *oubliés* (Iſthæc commemoratio quaſi exproba- » rio eſt IMMEMORIS beneficii). Les interprè- » tes, d'accord entre eux pour le fond de la » penſée ne le ſont pas pour le *Sens* d'*immemoris* : ſe doit-il prendre dans un *Sens* actif » ou dans un *Sens* paſſif ? Madame Dacier dit » que ce mot peut être expliqué des deux ma- » nières : *exprobatio mei* IMMEMORIS, & alors » *immemoris* eſt actif : ou bien *exprobatio beneficii* » IMMEMORIS, le reproche d'un bienfait oublié, » & alors *immemoris* eſt paſſif. Selon cette expli- » cation, quand *immemor* veut dire *celui qu'il* » *a oublié*, il eſt pris dans un *Sens* actif ; au » lieu que quand il ſignifie *ce qui eſt oublié*, » il eſt dans un *Sens* paſſif, du moins par raport » à notre manière de traduire » littéralement. (*Voyez* du Marſais, *Trop. part. III*, *art. iij.*) Cicéron a dit, dans le *Sens* actif, *Adeòne* IMMEMOR *rerum à me geſtarum eſſe videor* ; & Tacite a dit bien décidément dans le *Sens* paſſif, *immemor beneficium*. C'eſt la même choſe du mot oppoſé *memor*. Plaute l'emploie dans le *Sens* actif, quand il dit *fac ſis promiſſi* MEMOR (Pſeud.) ; & MEMOREM *mones* (Capr.) : au contraire Horace l'emploie dans le *Sens* paſſif, lorſqu'il dit :

Impreſſit MEMOREM *dente labris notam.*
I.re Od. 13.

Du Marſais (*loc. cit.*) tire, de ce double *Sens* de ces mots, une conſéquence que je ne crois point juſte ; c'eſt qu'en latin ils ſeroient dans un *Sens* neutre. Il me ſemble que cet habile grammairien oublie ici la *Signification* du mot *neutre*, c'eſt à dire, ſelon lui-même, ni actif ni paſſif : or on ne peut pas dire qu'un mot qui ſe peut rendre alternativement dans un *Sens* actif & dans un *Sens* paſſif, ait un *Sens* neutre ; de même qu'on ne peut pas dire qu'un nom, comme *finis*, tantôt

Digitized by Google

maſculin & tantôt féminin, ſoit du genre neutre. Il faut dire que dans telle phraſe le mot a un *Sens* actif, dans telle autre un *Sens* paſſif, & qu'en lui-même il eſt ſuſceptible de deux *Sens* (*utriuſque*, & non pas *neutrius*). C'eſt peut-être alors qu'il faut dire que le *Sens* en eſt par lui-même indéterminé, & qu'il devient déterminé par l'uſage que l'on en fait.

D'après les notions que j'ai données du *Sens* actif & du *Sens* paſſif, ſi l'on vouloit reconnoître un *Sens* neutre, il faudroit l'attribuer à un mot eſſenciellement actif, dont le ſujet ne ſeroit enviſagé ni comme principe ni comme terme de l'action énoncée par ce mot: or cela eſt abſolument impoſſible, parce que tout ſujet auquel ſe raporte une action en eſt néceſſairement le principe ou le terme.

Une des cauſes qui a jeté du Marſais dans cette mépriſe, c'eſt qu'il a confondu *Sens* & *Signification*; ce qui eſt pourtant fort différent: tout mot, pris dans une *Acception* formelle a une *Signification* active, ou paſſive, ou neutre, ſelon qu'il exprime une action, une paſſion, ou quelque choſe qui n'eſt ni action ni paſſion; mais il a cette *Signification* par lui-même & indépendamment des circonſtances des phraſes: au lieu que les mots ſuſceptibles du *Sens* actif ou du *Sens* paſſif, ne le ſont qu'en vertu des circonſtances de la phraſe; hors de là ils ſont indéterminés à cet égard.

IV. *Sens abſolu*, *Sens relatif*. J'en ai parlé ailleurs, & je n'ai rien à en dire de plus. *Voyez* Relatif, *art. II.*

V. *Sens collectif*, *Sens diſtributif*. Ceci ne peut regarder que les mots pris dans une *Acception* univerſelle: or il faut diſtinguer deux ſortes d'univerſalité, l'une métaphyſique, & l'autre morale. L'univerſalité eſt métaphyſique, quand elle eſt ſans exception; comme *tout* HOMME *eſt mortel*. L'univerſalité eſt morale, quand elle eſt ſuſceptible de quelque exception; comme tout *vieillard loue le temps paſſé*. C'eſt donc à l'égard des mots, pris dans une *Acception* univerſelle, qu'il y a *Sens* collectif ou *Sens* diſtributif. Ils ſont dans un *Sens* collectif, quand ils énoncent la totalité des individus, ſimplement comme totalité; ils ſont dans un *Sens* diſtributif, quand on y enviſage chacun des individus ſéparément. Par exemple, quand on dit en France que *les* ÉVÊQUES *jugent infailliblement en matière de foi*, le nom *évêques* y eſt pris ſeulement dans le *Sens* collectif, parce que la propoſition n'eſt vraie que du corps épiſcopal, & non pas de chaque évêque en particulier, ce qui ſeroit le *Sens* diſtributif. Lorſque l'univerſalité eſt morale, il n'y a de même que le *Sens* collectif qui puiſſe être regardé comme vrai; le *Sens* diſtributif y eſt néceſſairement faux à cauſe des exceptions: ainſi, dans cette propoſition, *tout* VIEILLARD *loue le temps paſſé*, il n'y a de vrai que le *Sens* collectif, parce que cela eſt aſſez généralement vrai, *ut plurimum*; le *Sens* diſtributif en eſt faux, parce qu'il ſe trouve des vieillards équitables qui ne louent que ce qui mérite d'être loué. Lorſque l'univerſalité eſt métaphyſique & qu'elle n'indique pas individuellement la totalité, il y a vérité dans le *Sens* collectif & dans le *Sens* diſtributif, parce que l'énoncé eſt vrai de tous & de chacun des individus; comme, *tout* HOMME *eſt mortel*.

VI. *Sens compoſé*, *Sens diviſé*. Je vais tranſcrire ici ce qu'en a dit du Marſais, *Trop. part. III*, *art. viij*.

« Quand l'Évangile dit (*Mat. xj*, 5), *Les* » *AVEUGLES voient*, *les* BOITEUX *marchent*; » ces termes, *les aveugles*, *les boiteux*, ſe prennent en cette occaſion dans le *Sens* diviſé; » c'eſt à dire que ce mot *aveugles* ſe dit là de » ceux qui étoient aveugles, & qui ne le ſont plus; » ils ſont diviſés, pour ainſi dire, de leur aveuglement, car les aveugles, en tant qu'aveugles (ce » qui ſeroit le *Sens* compoſé), ne voient pas.

» L'Évangile (*Mat. xxvj*, 6) parle d'un certain » Simon, appelé *le Lépreux*, parce qu'il l'avoit » été; c'eſt le *Sens* diviſé.

» Ainſi, quand S. Paul a dit (*I. Cor. vj*, 9), » que *les* IDOLATRES *n'entreront point dans le* » *royaume des cieux*, il a parlé des *idolâtres* dans » le *Sens* compoſé, c'eſt à dire, de ceux qui demeureront dans l'idolatrie. Les idolâtres, en » tant qu'idolâtres, n'entreront pas dans le » royaume des cieux; c'eſt le *Sens* compoſé: mais » les idolâtres qui auront quitté l'idolatrie & qui » auront fait pénitence, entreront dans le royaume » des cieux; c'eſt le *Sens* diviſé.

» Apelle ayant expoſé, ſelon ſa coutume, un » tableau à la critique du Public, un cordonnier » cenſura la chauſſure d'une figure de ce tableau: » Apelle réforma ce que le cordonnier avoit » blâmé. Mais le lendemain, le cordonnier ayant » trouvé à redire à une jambe, Apelle lui dit » qu'un cordonnier ne devoit juger que de la » chauſſure; d'où eſt venu le proverbe, *Ne ſutor* » *ultrà crepidam*, ſuppléez *judicet*. La récuſation qu'Apelle fit de ce cordonnier étoit plus » piquante que raiſonnable: un cordonnier, en » tant que cordonnier, ne doit juger que de ce » qui eſt de ſon métier; mais ſi ce cordonnier a » d'autres lumières, il ne doit point être récuſé, » par cela ſeul qu'il eſt cordonnier: en tant que » cordonnier (ce qui eſt le *Sens* compoſé), il » juge ſi un ſoulier eſt bien fait & bien peint; » & en tant qu'il a des connoiſſances ſupérieures à » ſon métier, il eſt juge compétent ſur d'autres » points, il juge alors dans le *Sens* diviſé, par raport à ſon metier de cordonnier.

» Ovide, parlant du ſacrifice d'Iphigénie (*Met.* » *xij*, 29), dit que *l'intérêt public triompha de la* » *tendreſſe paternelle* (& que) *le roi vainquit* » *le pere*; *poſtquam pietatem publica cauſa*,

„ *terque patrem vicit.* Ces dernières paroles ſont „ dans un *Sens* diviſé. Agamemnon, ſe regardant „ comme roi, étouffe les ſentiments qu'il reſſent „ comme père.

„ Dans le *Sens* compoſé, un mot conſerve ſa „ *Signification* à tous égards, & cette *Signification* entre dans la compoſition du *Sens* de toute „ la phraſe: au lieu que dans le *Sens* diviſé, ce „ n'eſt qu'en un certain *Sens* & avec reſtriction „ qu'un mot conſerve ſon ancienne *Signification*„.

VII. *Sens littéral, Sens ſpirituel.* C'eſt encore du Marſais qui va parler (*ibid. art. jx*).

" Le *Sens* littéral eſt celui que les mots ex„ citent d'abord dans l'eſprit de ceux qui entendent une langue; c'eſt le *Sens* qui ſe préſente „ naturellement à l'eſprit. Entendre une expreſſion „ littéralement, c'eſt la prendre au pied de la „ lettre. *Quæ dicta ſunt ſecundùm litteram accipere, id eſt, non aliter intelligere quam littera ſonat* (*Aug.* Gen. ad lit. *lib. VIII, cap. ij, tom. III*); c'eſt le *Sens* que les paroles ſignifient „ immédiatement, *is quem verba immediatè ſignificant.*

» Le *Sens* ſpirituel eſt celui que le *Sens* littéral „ renferme; il eſt enté, pour ainſi dire, ſur „ le *Sens* littéral; c'eſt celui que les choſes ſignifiées par le *Sens* littéral font naître dans l'eſprit. „ Ainſi, dans les paraboles, dans les fables, dans „ les allégories, il y a d'abord un *Sens* littéral: „ on dit, par exemple, qu'un loup & un agneau „ vinrent boire à un même ruiſſeau; que le loup „ ayant cherché querelle à l'agneau, il le dévora. „ Si vous vous attachez ſimplement à la lettre, „ vous ne verrez dans ces paroles qu'une ſimple „ aventure arrivée à deux animaux; mais cette „ narration a un autre objet; on a deſſein de vous „ faire voir que les foibles ſont quelquefois opprimés par ceux qui ſont plus puiſſants: & voilà „ le *Sens* ſpirituel, qui eſt toujours fondé ſur le „ *Sens* littéral ».

§. 1. *Diviſion du Sens littéral.* " Le *Sens* lit„ téral eſt donc de deux ſortes.

1. „ Il y a un *Sens* littéral *rigoureux*; c'eſt le „ *Sens* propre d'un mot, c'eſt la lettre priſe à la „ rigueur, *ſtrictè.*

2. „ La ſeconde eſpèce de *Sens* littéral, c'eſt „ celui que les expreſſions figurées dont nous „ avons parlé préſentent naturellement à l'eſprit „ de ceux qui entendent bien une langue; c'eſt „ un *Sens* littéral *figuré*: par exemple, quand on „ dit d'un Politique, qu'*il sème à propos la diviſion entre ſes propres ennemis; ſemer* ne ſe „ doit pas entendre à la rigueur, ſelon le *Sens* „ propre, & de la même manière qu'on dit *ſemer du bled;* mais ce mot ne laiſſe pas d'avoir un „ *Sens* littéral, qui eſt un *Sens* figuré qui ſe „ préſente naturellement à l'eſprit. La lettre ne „ doit pas toujours être priſe à la rigueur; elle „ tue, dit S. Paul (II. *Cor. iij, 6*): on ne doit „ point exclure toute *Signification* métaphorique „ & figurée. Il faut bien ſe garder, dit S. Auguſtin (*De doct. Chriſt. lib. III, cap. v, tom. III*, Paris, 1685), de prendre à la lettre „ une façon de parler figurée; & c'eſt à cela qu'il „ faut appliquer ce paſſage de S. Paul, *La lettre „ tue, & l'eſprit donne la vie. In principio cavendum eſt ne figuratam loquutionem ad litteram accipias; & ad hoc enim pertinet quod „ ait apoſtolus*, Littera occidit, ſpiritus autem „ vivificat.

„ Il faut s'attacher au *Sens* que les mots ex„ citent naturellement dans notre eſprit, quand „ nous ne ſommes point prévenus & que nous „ ſommes dans l'état tranquile de la raiſon: voilà „ le véritable *Sens* littéral figuré; c'eſt celui-là qu'il „ faut donner aux lois, aux Canons, aux textes des „ coutumes, & même à l'écriture ſainte.

„ Quand Jéſus-Chriſt a dit (*Luc. jx, 62*), „ *Celui qui met la main à la charrue & qui regarde derrière lui, n'eſt point propre pour le „ royaume de Dieu;* on voit bien qu'il n'a pas „ voulu dire qu'un laboureur, qui en travaillant „ tourne quelquefois la tête, n'eſt pas propre pour „ le ciel; le vrai *Sens* que ces paroles préſentent „ naturellement à l'eſprit, c'eſt que ceux qui ont „ commencé à mener une vie chrétienne & à être „ diſciples de Jéſus-Chriſt, ne doivent pas changer „ de conduite ni de doctrine, s'ils veulent être „ ſauvés: c'eſt donc là un *Sens* littéral figuré. Il „ en eſt de même des autres paſſages de l'Évangile, où Jéſus-Chriſt dit (*Matth. v, 39*) de préſenter la joue gauche à celui qui nous a frapés „ ſur la droite, & (*ibid.* 29. 30) de s'arracher „ la main ou l'œil qui eſt un ſujet de ſcandale: „ il faut entendre ces paroles de la même manière „ qu'on entend toutes les expreſſions métaphoriques & figurées; ce ne ſeroit pas leur donner „ leur vrai *Sens*, que de les entendre ſelon le „ *Sens* littéral pris à la rigueur; elles doivent être „ entendues ſelon la ſeconde ſorte de *Sens* littéral, „ qui réduit toutes ces façons de parler figurées à „ leur juſte valeur, c'eſt à dire, au *Sens* qu'elles „ avoient dans l'eſprit de celui qui a parlé, & „ qu'elles excitent dans l'eſprit de ceux qui entendent la langue ou l'expreſſion figurée eſt autoriſée par l'uſage. *Lorſque nous donnons au blé „ le nom de* Cérès, dit Cicéron (*De nat. deor. lib. III, n°. 41*, aliter *xvj*) *& au vin le nom „ de* Bacchus, *nous nous ſervons d'une façon de „ parler uſitée en notre langue, & perſonne n'eſt „ aſſez dépourvu de ſens pour prendre ces paroles à „ la rigueur de la lettre.*

„ Il y a ſouvent dans le langage des hommes „ un *Sens* littéral qui eſt caché, & que les circonſtances des choſes découvrent; ainſi, il arrive „ ſouvent que la même propoſition a un tel *Sens* „ dans la bouche ou dans les écrits d'un certain

„ homme, & qu'elle en a un autre dans le diſcours „ & dans les ouvrages d'un autre homme : mais il „ ne faut pas légèrement donner des *Sens* déſa- „ vantageux aux paroles de ceux qui ne penſent „ pas en tout comme nous ; il faut que ces *Sens* „ cachés ſoient ſi facilement dèvelopés par les „ circonſtances, qu'un homme de bons ſens qui „ n'eſt pas prèvenu ne puiſſe pas s'y meprendre. „ Nos prèventions nous rendent toujours injuſtes, „ & nous font ſouvent prêter aux autres des ſen- „ timents qu'ils dèteſtent auſſi ſincèrement que „ nous les dèteſtons.

„ Au reſte, je viens d'obſerver que le *Sens* lit- „ téral figuré eſt celui que les paroles excitent „ naturellemenr dans l'eſprit de ceux qui entendent „ la langue où l'expreſſion figuree eſt autoriſée „ par l'uſage : ainſi, pour bien entendre le véritable „ *Sens* littéral d'un auteur, il ne ſuffit pas d'en- „ tendre les mots particuliers dont il s'eſt ſervi, „ il faut encore bien entendre les façons de parler „ uſitées dans le langage de cet auteur ; ſans quoi, „ ou l'on n'entendra point le paſſage, ou l'on „ tombera dans des contre-ſens. En françois, „ *donner parole*, veut dire *promettre ;* en latin, „ *verba dare*, ſignifie *tromper : pœnas dare* „ *alicui*, ne veut pas dire *donner de la peine à* „ *quelqu'un*, lui faire de la peine ; il veut dire „ au contraire, *être puni par quelqu'un*, lui donner „ la ſatisfaction qu'il exige de nous, lui donner „ notre ſupplice en payement, comme on paye „ une amende. Quand Properce dit à Cinthie, „ *Dabis mihi, Perfida, Pœnas* (II *Eleg. v.* 3), „ il ne veut pas dire, *Perfide, vous m'allez cauſer* „ *bien des tourments*, il lui dit au contraire, „ qu'il la fera repentir de ſa perfidie.

„ Il n'eſt pas poſſible d'entendre le *Sens* littéral „ de l'Écriture ſainte, ſi l'on n'a aucune connoiſ- „ ſance des hébraiſmes & des helleniſmes, c'eſt à „ dire, des façons de parler de la langue hébraïque „ & de la langue grèque. Lorſque les interprètes „ traduiſent à la rigueur de la lettre, ils rendent „ les mots, & non le véritable *Sens ;* de là vient „ qu'il y a, par exemple, dans les Pſeaumes, „ pluſieurs verſets qui ne ſont pas intelligibles en „ latin. *Montes Dei* (*Pſ.* 35.) ne veut pas dire, „ *montagnes conſacrées à Dieu*, mais *de hautes* „ *montagnes* „. *Voyez* IDIOTISME & SUPER- LATIF.

„ Dans le nouveau Teſtament même il y a „ pluſieurs paſſages qui ne ſauroient être entendus „ ſans la connoiſſance des idiotiſmes, c'eſt à dire, „ des façons de parler des auteurs originaux. Le „ mot hebreu qui répond au mot latin *verbum*, „ ſe prend ordinairement en hébreu pour *choſe* „ ſignifiée par la parole ; c'eſt le mot générique „ qui répond à *Negotium* ou *res* des latins. *Tran-* „ *ſeamus uſque Bethleem, & videamus hoc VER-* „ *BUM quod factum eſt* (*Luc. ij*, 15) ; paſſions „ juſqu'à Bethléem, & voyons ce qui y eſt arrivé. „ Ainſi, lorſqu'au troiſième verſet du *chap.* 8 du „ *Deutéronome*, il eſt dit, (*Deus*) *dedit tibi* „ *cibum manna quod ignorabas tu & patres tui, ut* „ *oſtenderet tibi quod non in ſolo pane vivat homo, ſed* „ *in omni verbo quod egreditur de ore Dei ;* vous voyez „ que *in omni verbo* ſignifie *in omni re*, c'eſt à dire, „ *de tout ce que Dieu dit*, ou *veut*, *qui ſerve de nour-* „ *riture.* C'eſt dans ce même *Sens* que Jéſus-Chriſt „ a cité ce paſſage : le démon lui propoſoit de „ changer les pierres en pain ; il n'eſt pas „ néceſſaire de faire ce changement, répond „ Jéſus-Chriſt, *car l'homme ne vit pas ſeulement* „ *de pain, il ſe nourrit encore de tout ce qui* „ *plaît à Dieu de lui donner pour nourriture, de* „ *tout ce que Dieu dit qui ſervira de nourriture.* „ (*Matth. iv*, 4). Voilà le *Sens* littéral ; celui „ qu'on donne communément à ces paroles, n'eſt „ qu'un *Sens* moral „.

§. 2. *Diviſion du* SENS *ſpirituel* „ Le SENS „ ſpirituel eſt auſſi de pluſieurs ſortes : 1. Le SENS „ *moral.* 2. Le SENS *allégorique.* 3. Le SENS „ *anagogique* „.

1. SENS *moral.* „ Le *Sens* moral eſt une „ interprétation ſelon laquelle on tire quelque „ inſtruction pour les mœurs. On tire un *Sens* „ moral des hiſtoires, des fables, &c. Il n'y a „ rien de ſi profane dont on ne puiſſe tirer des „ moralités, ni rien de ſi ſérieux qu'on ne puiſſe „ tourner en burleſque. Telle eſt la liaiſon que „ les idées ont les unes avec les autres : le moindre „ raport réveille une idée de moralité dans un „ homme dont le goût eſt tourné du côté de la „ Morale ; & au contraire, celui dont l'imagina- „ tion aime le burleſque, trouve du burleſque „ par-tout.

„ Thomas Walleis, jacobin anglois, fit im- „ primer vers la fin du quinzième ſiécle, à l'uſage „ des prédicateurs, une explication morale de Mé- „ tamorphoſes d'Ovide : nous avons le Virgile tra- „ veſti de Scarron. Ovide n'avoit point penſé à la „ Morale que Walleis lui prête ; & Virgile n'a „ jamais eu les idées burleſques que Scarron a „ trouvées dans ſon Enéide. Il n'en eſt pas de „ même des fables morales : leurs auteurs mêmes „ nous en découvrent les moralités ; elles ſont „ tirées du texte, comme une conſéquence eſt „ tirée de ſon principe „.

2. SENS *allégorique.* „ Le *Sens* allégorique ſe „ tire d'un diſcours, qui, à le prendre dans ſon „ *Sens* propre, ſignifie tout autre choſe : c'eſt une „ hiſtoire qui eſt l'image d'un autre hiſtoire ou „ de quelque autre penſée „. *Voyez* ALLEGORIE.

„ L'eſprit humain a bien de la peine à demeurer „ indéterminé ſur les cauſes dont il voit ou dont „ il reſſent les effets ; ainſi, lorſqu'il ne connoît „ pas les cauſes, il en imagine, & le voilà ſatis- „ fait. Les païens imaginèrent d'abord des cauſes „ frivoles de la plupart des effets naturels : l'amour

„ fut l'effet d'une divinité particulière ; Prométhée „ vola le feu du ciel ; Cérès inventa le blé ; „ Bacchus, le vin ; *&c.* Les recherches exactes ſont „ trop pénibles, & ne ſont pas à la portée de tout „ le monde. Quoi qu'il en ſoit, *Le vulgaire ſu-* „ *perſtitieux*, dit le P. Sanadon (*Poéſie d'Horac.* „ *tom.* 1. *pag.* 504), *fut la dupe des viſionnaires* „ qui inventèrent toutes ces fables.

„ Dans la ſuite, quand les payens commencè- „ rent à ſe policer & à faire des réflexions ſur ces „ hiſtoires fabuleuſes, il ſe trouva parmi eux des „ myſtiques, qui en enveloppèrent les abſurdités „ ſous le voile des allégories & des *Sens* figurés, „ auxquels les premiers auteurs de ces fables „ n'avoient jamais penſé.

„ Il y a des pièces allégoriques en proſe & en „ vers : les auteurs de ces ouvrages ont prétendu „ qu'on leur donnât un *Sens* allégorique ; mais „ dans les hiſtoires & dans les autres ouvrages „ dans leſquels il ne paroît pas que l'auteur ait „ ſongé à l'allégorie, il eſt inutile d'y en chercher. „ Il faut que les hiſtoires dont on tire enſuite „ les allégories, ayent été compoſées dans la vûe „ de l'allegorie ; autrement, les explications allé- „ goriques qu'on leur donne ne prouvent rien, & „ ne ſont que des explications arbitraires dont il „ eſt libre à chacun de s'amuſer comme il lui plaît, „ pourvu qu'on n'en tire pas des conſéquences dan- „ gereuſes.

„ Quelques auteurs (*Indiculus hiſtorico-chro-* „ *nologicus*, *in Fabri Theſauro*) on trouvé une „ image des révolutions arrivées à la langue „ latine, dans la ſtatue que Nabuchodonoſor vit „ en ſonge (*Dan. ij.* 31) ; ils trouvent dans ce „ ſonge une allégorie de ce qui devoit arriver à la „ langue latine.

„ Cette ſtatue étoit extraordinairement grande ; „ la langue latine n'étoit-elle pas répandue preſ- „ que partout.

„ La tête de cette ſtatue étoit d'or : c'eſt le „ ſiècle d'or de la langue latine ; c'eſt le temps de „ Térence, de Céſar, de Cicéron, de Virgile ; „ en un mot, c'eſt le ſiècle d'Auguſte.

„ La poitrine & les bras de la ſtatue étoient „ d'argent : c'eſt le ſiècle d'argent de la langue „ latine ; c'eſt depuis la mort d'Auguſte juſqu'à „ la mort de l'empereur Trajan, c'eſt à dire juſ- „ qu'environ cent ans après Auguſte.

„ Le ventre & les cuiſſes de la ſtatue étoient „ d'airain : c'eſt le ſiècle d'airain de la langue „ latine, qui comprend depuis la mort de Trajan „ juſqu'à la priſe de Rome par les goths, en 410.

„ Les jambes de la ſtatue étoient de fer, & les „ pieds partie de fer & partie de terre : c'eſt le „ ſiècle de fer de la langue latine, pendant lequel „ les différentes incurſions des barbares plongèrent „ les hommes dans une extrême ignorance ; à peine „ la langue latine ſe conſerva-t-elle dans le lan- „ gage de l'Égliſe.

„ Enfin une pierre abattit la ſtatue : c'eſt la „ langue latine qui ceſſa d'être une langue vi- „ vante.

„ C'eſt ainſi qu'on raporte tout aux idées dont „ on eſt préoccupé.

„ Les *Sens* allégoriques ont été autrefois fort „ à la mode, & ils le ſont encore en Orient ; on „ en trouve partout, juſques dans les nombres. „ Métrodore de Lampſaque, au raport de Tatien, „ avoit tourné Homère tout entier en allégories. „ On aime mieux aujourdhui la réalité du *Sens* „ littéral. Les explications myſtiques de l'Ecriture „ ſainte, qui ne ſont point fixées par les apôtres „ ni établies clairement par la révélation, ſont „ ſujettes à des illuſions qui mènent au fanatiſme. „ *Voyez* Huet, *Origenianor. lib.* II, *quæſt.* 13, „ *pag.* 171 ; & le livre intitulé, *Traité du* Sens „ *littéral & du* Sens *myſtique*, *ſelon la doctrine des* „ *Pères*„.

3. *SENS anagogique.* „ Le *Sens* anagogique „ n'eſt guère en uſage que lorſqu'il s'agit des „ différents *Sens* de l'Ecriture ſainte. Ce mot *Ana-* „ *gogique* vient du grec ἀναγωγὴ, qui veut dire „ *élevation* : ἀνὰ dans la compoſition des mots, „ ſignifie ſouvent *au deſſus*, *en haut* ; ἀγωγὴ veut „ dire *conduite*, de ἄγω, *je conduis* : ainſi, le „ *Sens* anagogique de l'Ecriture ſainte eſt un *Sens* „ myſtique, qui éleve l'eſprit aux objets céleſtes & „ divins de la vie éternelle dont les ſaints jouïſſent „ dans le ciel.

„ Le *Sens* littéral eſt le fondement des autres „ *Sens* de l'Écriture ſainte. Si les explications qu'on „ en donne ont raport aux mœurs, c'eſt le *Sens* „ moral.

„ Si les explications des paſſages de l'ancien „ Teſtament regardent l'Égliſe & les myſtères de „ notre religion par analogie ou reſſemblance, „ c'eſt le *Sens* allégorique ; ainſi, le ſacrifice de „ l'agneau paſcal, le ſerpent d'airain élevé dans le „ déſert, étoient autant de figures du ſacrifice de „ la croix.

„ Enfin lorſque ces explications regardent „ l'Égliſe triomphante & la vie des bienheureux „ dans le ciel, c'eſt le *Sens* anagogique ; c'eſt ainſi „ que le Sabbat des juifs eſt regardé comme l'image „ du repos éternel des bienheureux. Ces différens „ *Sens* qui ne ſont point le *Sens* littéral ni le „ *Sens* moral, s'appellent auſſi en général *SENS* „ *tropologiques*, c'eſt à dire, *SENS figurés*. Mais, „ comme je l'ai déja remarqué, il faut ſuivre, „ dans le *Sens* allégorique & dans le *Sens* ana- „ gogique, ce que la révélation nous en apprend, „ & s'appliquer ſurtout à l'intelligence du *Sens* „ littéral, qui eſt la règle infaillible de ce que „ nous devons croire & pratiquer pour être ſau- „ vés„.

VIII. *SENS adapté.* C'eſt encore du Marſais qui va nous inſtruire. (*Ibid. art.* x.)

„ Quelquefois on ſe ſert des paroles de l'Écriture

„ faire ou de quelque auteur profane, pour „ en faire une application particulière qui con- „ vient au sujet dont on veut parler, mais qui „ n'est pas le *Sens* naturel & littéral de l'auteur „ dont on les emprunte; c'est ce qu'on appelle „ *SENSUS accommodatitius*, *Sens* adapté.

» Dans les Panégyriques des Saints & dans » les Oraisons funèbres, le texte du discours est » pris ordinairement dans le *Sens* dont nous par- » lons. Fléchier, dans son Oraison funèbre de » Turenne, applique à son héros ce qui est dit » dans l'Écriture à l'occasion de Judas Macchabée, » qui fut tué dans une bataille.

„ Le P. Le Jeune, de l'Oratoire, fameux mis- „ sionnaire, s'appeloit *Jean*; il étoit devenu „ aveugle: il fut nommé pour prêcher le Carême „ à Marseille aux Acoules: voici le texte de son „ premier sermon: *Fuit homo missus à Deo, cui „ nomen erat Joannes; non erat ille lux, sed „ ut testimonium perhiberet de lumine* (*Joan j*, 6) „ On voit qu'il faisoit allusion à son nom & à „ son aveuglement.

„ Il y a quelques passages des auteurs pro- „ fanes qui sont comme passés en proverbes, & „ auxquels on donne communément un *Sens* „ détourné, qui n'est pas précisément le même „ *Sens* que celui qu'ils ont dans l'auteur d'où „ ils sont tirés; en voici des exemples.

1. » Quand on veut animer un jeune homme » à faire parade de ce qu'il sait, ou blâmer un » Savant de ce qu'il se tient dans l'obscurité, „ on lui dit ce vers de Perse (*Sat*, 1, 27):

„ *Scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter.*

» Toute votre science n'est rien, si les autres » ne savent pas combien vous êtes savant. La pen- » sée de Perse est pourtant de blâmer ceux qui » n'étudient que pour faire ensuite parade de » ce qu'ils savent. . .

„ *En pallor, seniumque: O mores! usque adeòne*
„ *Scire tuum nihil est, nisi te scire hoc sciat alter?*

» Il y a une interrogation & une surprise dans » le texte, & l'on cite le vers dans un *Sens* absolu.

2. » On dit d'un homme qui parle avec empha- » se, d'un style ampoulé & recherché, que

„ *Projicit ampullas & sesquipedalia verba:*

„ il jette, il fait sortir de sa bouche des paroles „ enflées & des mots d'un pied & demi. Cepen- „ dant ce vers a un *Sens* tout contraire dans Horace „ (*Art. poet.* 97). La Tragedie, dit ce poète, „ ne s'exprime pas toujours d'un style pompeux & „ élevé; Téléphe & Pélée, tous deux pauvres, „ tous deux chassés de leur pays, ne doivent pas „ recourir à des termes enflés, ni se servir de grands „ mots; il faut qu'ils fassent parler leur douleur „ d'un style simple & naturel, s'ils veulent nous „ toucher, & que nous nous intéressions à leur „ mauvaise fortune. Ainsi, *projicit*, dans Horace, „ veut dire, *il rejette.*

„ *Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri*
„ *Telephus & Peleus, cum pauper & exul uterque*
„ *Projicit ampullas & sesquipedalia verba,*
„ *Si curat cor spectantis tetigisse querelâ.*

„ Boileau (*Art poét. chant III*) nous donne „ le même précepte:

» Que, devant Troie en flamme, Hécube désolée
» Ne vienne pas pousser une plainte ampoulée.

„ Cette remarque, qui se trouve dans la plu- „ part des commentateurs d'Horace, ne devoit „ point échapper aux auteurs des Dictionnaires sur „ le mot *projicere.*

3. „ Souvent, pour excuser les fautes d'un ha- „ bile homme, on cite ce mot d'Horace (*Art.* „ *poét.* 359): *Quandoque bonus dormitat Home- „ rus*; comme si Horace avoit voulu dire que „ le bon Homère s'endort quelquefois. Mais „ *quandoque* est là pour *quandocumque* (toutes „ les fois que); & *bonus* est pris en bonne „ part. Je suis fâché, dit Horace, toutes les „ fois que je m'apperçois qu'Homère, cet excel- „ lent poète, s'endort, se néglige, ne se sou- „ tient pas.

» *Indignor quandoque bonus dormitat Homerus.*

„ Danet s'est trompé dans l'explication qu'il „ donne de ce passage dans son Dictionnaire „ latin-françois sur ce mot *quandoque.*

„ 4. Enfin, pour s'excuser quand on est tombé „ dans quelque faute, on cite ce vers de Té- „ rence (*Heaut.* I. *j*, 25:

Homo sum, humani nihil à me alienum puto;

„ comme si Térence avoit voulu dire, *je suis „ homme, je ne suis point exempt des foiblesses „ de l'humanité.* Ce n'est pas là le *Sens* de Té- „ rence. Chrémès, touché de l'affliction où il voit „ Ménedeme son voisin, vient lui demander „ quelle peut être la cause de son chagrin & „ des peines qu'il se donne: Ménedeme lui dit „ brusquement, qu'il faut qu'il ait bien du loi- „ sir pour venir se mêler des affaires d'autrui. „ *Je suis homme*, répond tranquillement Chré- „ mès, *rien de tout ce qui regarde les autres hommes „ n'est étranger pour moi, je m'intéresse à tout ce qui „ regarde mon prochain.*

„ On doit s'étonner, dit Madame Dacier, que „ ce vers ait été si mal entendu, après ce „ que Cicéron en a dit dans le premier livre „ des Offices.

„ Voici les paroles de Cicéron. (*I. Offic n.* 29; „ *alias IX*): *Est enim difficilis cura rerum*

„ *alienarum, quanquam Terentianus ille Chremes* „ *humani nihil a se alienum putat.* J'ajoûterai „ un paſſage de Sénèque, qui eſt un commen- „ taire encore plus clair de ces paroles de Té- „ rence. Sénèque, ce philoſophe païen, expli- „ que dans une de ſes lettres, comment les „ hommes doivent honnorer la majeſté des dieux; „ il dit que ce n'eſt qu'en croyant en eux, en „ pratiquant de bonnes œuvres, & en tâchant „ de les imiter dans leurs perfections, qu'on peut „ leur rendre un culte agréable; il parle enſuite de „ ce que les hommes ſe doivent les uns aux au- „ tres. Nous devons tous nous regarder, dit-il, „ comme étant les membres d'un grand corps; „ la nature nous a tirés de la même ſource, & „ par là nous a tous fait parens les uns des „ autres; c'eſt elle qui a établi l'équité & la „ juſtice. Selon l'inſtitution de la nature, on eſt „ plus à plaindre quand on nuit aux autres, que „ quand on reçoit du dommage. La nature nous a „ donné des mains pour nous aider les uns les autres; „ ainſi, ayons toujours dans la bouche & dans le „ cœur ce vers de Térence: *Je ſuis homme, rien de* „ *tout ce qui regarde les hommes n'eſt étranger pour moi.*

„ *Membra ſumus corporis magni; natura nos* „ *cognatos edidit, quum ex iiſdem & in idem gigne-* „ *ret. Hæc nobis amorem indidit mutuum & ſociabi-* „ *les fecit; illa æquum juſtumque compoſuit:* „ *ex illius conſtitutione miſerius eſt nocere quam* „ *læſi; & illius imperio paratæ ſunt ad juvandum* „ *manus. Iſte verſus & in pectore & in ore ſit,* „ Homo ſum, humani nihil à me alienum puto. „ *Habeamus in commune quod nati ſumus.* (Sen. „ *Ep.* xcv).

„ Il eſt vrai, en général, que les citations & „ les applications doivent être juſtes autant qu'il „ eſt poſſible, puiſqu'autrement, elles ne prouvent „ rien, & ne ſervent qu'à montrer une fauſſe éru- „ dition: mais il y auroit du rigoriſme à con- „ damner tout *Sens* adapté.

„ Il y a bien de la différence entre raporter „ un paſſage comme une autorité qui prouve, „ ou ſimplement comme des paroles connues, „ auxquelles on donne un *Sens* nouveau qui convient „ au ſujet dont on veut parler: dans le premier „ cas, il faut conſerver le *Sens* de l'auteur; mais „ dans le ſecond cas, les paſſages auxquels on donne „ un *Sens* différent de celui qu'ils ont dans „ leur auteur, ſont regardés comme autant de „ Parodies, & comme une ſorte de jeu dont il „ eſt ſouvent permis de faire uſage „.

IX. *Sens louche, Sens équivoque.* Le *Sens* louche naît plutôt de la diſpoſition particulière des mots qui entrent dans une phraſe, que de ce que les termes en ſont équivoques en ſoi. Ainſi, ce ſeroit plutôt la phraſe qui devroit être appellée *louche*, ſi l'on vouloit s'en tenir au *Sens* littéral de la métaphore: » Car, dit du Marſais (*Trop. part. III, art. vj*), » comme les per- „ ſonnes louches paroiſſent regarder d'un côté pen- „ dant qu'elles regardent d'un autre, de même, „ dans les conſtructions louches, des mots ſem- „ blent avoir un certain raport, pendant qu'ils en „ ont un autre »: par conſéquent c'eſt la phraſe même qui a le vice d'être louche: & comme les objets vus par les perſonnes louches ne ſont point louches pour cela, mais ſeulement incertains à l'égard des autres; de même le *Sens* louche ne peut pas être regardé proprement comme louche, il n'eſt qu'incertain pour ceux qui entendent ou qui liſent la phraſe. Si donc on donne le nom de *Sens* louche à celui qui réſulte d'une diſpoſition louche de la phraſe, c'eſt par métonymie que l'on tranſporte à la choſe ſignifiée le nom métaphurique donné d'abord au ſigne. Voici un exemple de conſtruction & de *Sens* louche, pris par du Marſais, dans cette chanſon ſi connue d'un de nos meilleurs opéra:

Tu ſais charmer,
Tu ſais déſarmer
Le dieu de la guerre:
Le dieu du tonnerre
Se laiſſe enflammer.

„ *Le dieu du tonnerre*, dit notre grammairien, „ paroît d'abord être le terme de l'action de *char-* „ *mer* & de *déſarmer*, auſſi bien que *le dieu de la* „ *guerre*; cependant, quand on continue à lire, „ on voit aiſément que *le dieu du tonnerre* eſt le „ nominatif ou le ſujet de *ſe laiſſe enflammer* ».

Voici un autre exemple cité par Vaugelas (*Rem.* 119): « *Germanicus* (en parlant d'Alexandre) *a* „ *égalé ſa vertu, & ſon bonheur n'a jamais eu de* „ *pareil*.. On appelle cela, dit-il, une *Conſtruc-* „ *tion louche*, parce qu'elle ſemble regarder d'un „ côté, & elle regarde de l'autre ». On voit que ce puriſte célèbre fait tomber en effet la qualification de *louche* ſur la conſtruction plus tôt que ſur le *Sens* de la phraſe, conformément à ce que j'ai remarqué. « Je ſais bien, ajoute-t-il, „ en parlant de ce vice d'élocution, & j'adopte „ volontiers ſa remarque; je ſens bien qu'il y „ aura aſſez de gens qui nommeront ceci un „ ſcrupule, & non pas une faute, parce que „ la lecture de toute la période fait entendre „ le *Sens*, & ne permet pas d'en douter: „ mais toujours ils ne peuvent pas nier que le „ lecteur & l'auditeur n'y ſoient trompés d'abord; „ & quoiqu'ils ne le ſoient pas long-temps, il „ eſt certain qu'ils ne ſont pas bien aiſes de „ l'avoir été, & que naturellement on n'aime „ pas à ſe méprendre: enfin c'eſt une imperfection „ qu'il faut éviter, pour petite qu'elle ſoit, s'il „ eſt vrai qu'il faille toujours faire les choſes „ de la façon la plus parfaite qu'il ſe peut, ſur- „ tout lorſqu'en matière de langage il s'agit de „ la clarté de l'expreſſion ».

Le *Sens* louche naît donc de l'incertitude de la relation grammaticale de quelqu'un des mots qui compoſent la phraſe. Mais que faut-il entendre par

par un *Sens* équivoque, & quelle en eſt l'origine? car ces deux expreſſions ne ſont pas identiques, quoique du Marſais ſemble les avoir confondues (*loc. cit.* Le *Sens* équivoque me paroît venir ſur tout de l'indétermination eſſencielle à certains mots, lorſqu'ils ſont employés de manière que l'application actuelle n'en eſt pas fixée avec aſſez de préciſion. Tels ſont les adjectifs conjonctifs *qui* & *que*, & l'adverbe conjonctif *dont*; parce que, n'ayant par eux-mêmes ni nombre ni genre déterminé, la relation en devient néceſſairement douteuſe, pour le peu qu'ils ne tiennent pas immédiatement à leur antécedent. Tels ſont nos pronoms de la troiſième perſonne, *il*, *lui*, *elle*, *ils*, *eux*, *elles*, *leur*, & les articles *le*, *la*, *les*, employés comme pronoms; parce que tous les objets dont on parle étant de la troiſième perſonne, il doit y avoir incertitude ſur la relation de ces mots, dès qu'il y a dans le même diſcours pluſieurs noms du même genre & du même nombre, ſi l'on n'a ſoin de rendre cette relation bien ſenſible par quelques-uns de ces moyens qui ne manquent guère à ceux qui ſavent écrire. Tels ſont enfin les articles poſſeſſifs, de la troiſième perſonne, *ſon*, *ſa*, *ſes*, *leur*, *leurs*, & les purs adjectifs poſſeſſifs de la même perſonne, *ſien*, *ſienne*, *ſiens*, *ſiennes*; parce que la troiſième perſonne déterminée à laquelle ils doivent ſe raporter, peut être incertaine à leur égard comme à l'égard des pronoms perſonnels, & pour la même raiſon.

Je ne citerai point ici une longue ſuite d'exemples; je renverrai ceux qui en déſirent, à la *Remarque* 547 de Vaugelas, où ils en trouveront de toutes les eſpèces, avec les correctifs qui y conviennent: mais je finirai par deux obſervations.

La première, c'eſt que phraſe *louche* & phraſe *équivoque* ſont des expreſſions, comme je l'ai déja remarqué, ſynonymes, ſi l'on veut, mais non pas identiques; elles énoncent le même défaut de netteté, mais elles en indiquent des ſources différentes. Phraſe *amphibologique*, eſt une expreſſion plus générale, qui comprend ſous ſoi les deux premières, comme le genre comprend les eſpèces; elle indique encore le même défaut de netteté? mais ſans en aſſigner la cauſe. Ainſi, *Les impreſſions qu'il prit depuis, qu'il tâcha de communiquer aux ſiens*, &c, c'eſt une phraſe *louche*, parce qu'il ſemble d'abord qu'on veuille dire, *depuis le temps qu'il tâcha*, au lieu que *depuis* eſt employé abſolument, & qu'on a voulu dire *leſquelles il tâcha*; incertitude que l'on auroit levée par un *&* avant *qu'il tâcha*. *Liſias promit à ſon père de n'abandonner jamais ſes amis*, c'eſt une phraſe *équivoque*, parce qu'on ne ſait s'il s'agit des amis de Liſias ou de ceux de ſon père. Toutes deux ſont *amphibologiques*.

La ſeconde remarque, c'eſt que du Marſais n'a pas dû citer comme une phraſe *amphibologique* ce vers de la première édition du Cid (*III.* 6):

L'honneur n'eſt qu'un plaiſir, & l'honneur un devoir.

La conſtruction de cette phraſe met néceſſairement de niveau l'*amour* & *l'honneur*, & préſente l'un & l'autre comme également mépriſables: en un mot, elle a le même *Sens* que celle-ci;

L'amour n'eſt qu'un plaiſir, l'honneur n'eſt qu'un devoir.

Il eſt certain que ce n'étoit pas l'intention de Corneille; & du Marſais en convient: mais la ſeule choſe qui s'enſuive de là, c'eſt que ce grand poëte a fait un contre-ſens, & non pas une *amphibologie*: & l'Académie a exprimé le vrai *Sens* de l'auteur; quand elle a dit;

L'amour n'eſt qu'un plaiſir; l'honneur eſt un devoir.

Il faut donc prendre garde encore de confondre *Amphibologie* & *Contre-ſens*. L'*Amphibologie* eſt dans une phraſe qui peut également ſervir à énoncer pluſieurs *Sens* différents, & que rien de ce qui la conſtitue ne détermine à l'un plus tôt qu'à l'autre; le *Contre-ſens* eſt dans une phraſe qui ne peut avoir qu'un *Sens*, mais qui auroit dû être conſtruite de manière à en avoir un autre. *Voyez* CONTRESENS.

Réſumons. La *Signification* eſt l'idée totale donc un mot eſt le ſigne primitif par la déciſion unanime de l'uſage.

L'*Acception* eſt un aſpect particulier, ſous lequel la *Signification* primitive eſt enviſagée dans une phraſe.

Le *Sens* eſt une autre *Signification* différente de la primitive, qui eſt entée, pour ainſi dire, ſur cette première, qui lui eſt ou analogue ou acceſſoire: & qui eſt moins indiquée par le mot même que par la combinaiſon avec les autres qui conſtituent la phraſe. C'eſt pourquoi l'on dit également le *Sens* d'un mot & le *Sens* d'une phraſe; au lieu qu'on ne dit pas de même la *Signification* ou l'*Acception* d'une phraſe. (*M. BEAUZEE.*)

* SENS (BON) BON GOUT. *Synonymes.*

Le *bon ſens* & le *bon Goût* ne ſont qu'une même choſe, à les conſidérer du côté de la faculté. Le *bon Sens* eſt une certaine droiture d'âme qui voit le vrai, le juſte, & s'y attache: le *bon Goût* eſt cette même droiture par laquelle l'âme voit le bon & l'approuve.

La différence de ces deux choſes ne ſe tient que du côté des objets. On reſtreint ordinairement le *bon Sens* aux choſes plus ſenſibles; & le *bon Goût* à des objets plus fins & plus relevés. Ainſi, le *bon Goût*, pris dans cette idée, n'eſt autre choſe que le *bon Sens* rafiné & exercé ſur des objets délicats & relevés; & le *bon Sens* n'eſt que le *bon Goût* reſtreint aux objets plus ſenſibles & plus matériels. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(†) Entre le *bon Sens* & le *bon Goût*, il y a la différence de la cauſe à ſon effet). (*LA BRUYÈRE.*)

SENTIMENT, AVIS, OPINION. *Synon.*

Il y a un ſens général qui rend ces mots ſynonymes, lorſqu'il eſt queſtion de conſeiller ou de juger : mais le premier a plus de raport à la délibération, on dit ſon *ſentiment* ; le ſecond en a davantage à la déciſion, on donne ſon *Avis* ; le troiſième en a un particulier à la formalité de judicature, on va aux *Opinions*.

Le *Sentiment* emporte toujours dans ſon idée celle de ſincérité, c'eſt à dire, une conformité avec ce qu'on croit intérieurement. L'*Avis* ne ſupoſe pas rigoureuſement cette ſincérité ; il n'eſt preciſement qu'un témoignage en faveur d'un parti. L'*Opinion* renferme l'idée d'un ſuffrage donné en concours de pluralité de voix.

Il peut y avoir des occaſions où un juge ſoit obligé de donner ſon *Avis* contre ſon *Sentiment*, & de ſe conformer aux *Opinions* de ſa compagnie. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SENTIMENT, OPINION, PENSÉE. *Synonymes.*

Ils ſont tous les trois d'uſage, lorſqu'il ne s'agit que de la ſimple enonciation de ſes idées. En ce ſens, le *Sentiment* eſt plus certain ; c'eſt une croyance qu'on a par des raiſons ou ſolides ou aparentes : l'*Opinion* eſt plus douteuſe ; c'eſt un jugement qu'on fait avec quelque fondement : la *Penſée* eſt moins fixe & moins aſſûrée ; elle tient de la conjecture.

On dit, Rejeter & ſoutenir un *Sentiment*, Attaquer & defendre une *Opinion*, Deſaprouver & juſtifier une *Penſée*.

Le mot de *Sentiment* eſt plus propre en fait de goût ; c'eſt un *Sentiment* général, qu'Homère eſt un excellent poète. Le mot d'*Opinion* convient mieux en fait de ſcience ; l'*Opinion* commune eſt que le ſoleil eſt au centre du monde. Le mot de *Penſée* ſe dit plus particulièrement lorſqu'il s'agit de juger des événements, des choſes, ou des actions des hommes ; la *Penſée* de quelques Politiques eſt que le Moſcovite trouveroit mieux ſes vrais avantages du côté de l'Aſie que du côté de l'Europe.

Les *Sentiments* ſont un peu ſoumis à l'influence du cœur ; il n'eſt pas rare de les voir ſe conformer à ceux des perſonnes qu'on aime. Les *Opinions* doivent beaucoup à la prévention ; il eſt ordinaire aux écoliers de ſentir celles de leurs maîtres. Les *Penſées* tiennent aſſez de l'imagination ; on en a ſouvent de chimériques. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SENTIMENT, SENSATION, PERCEPTION, *Synonymes.*

Ces mots déſignent l'impreſſion que les objets font ſur l'âme : mais le *Sentiment* va au cœur ; la *Senſation* s'arrête aux ſens ; & la *Perception* s'adreſſe à l'eſprit.

La vie la plus agréable eſt ſans doute celle qui roule ſur des *Sentiments* vifs, des *Senſations* gracieuſes, & des *Perceptions* claires : c'eſt aimer, goûter, & connoître.

Le *Sentiment* étend ſon reſſort juſques aux mœurs ; il fait que nous ſommes également touchés de l'honneur & de la vertu comme des autres avantages. La *Senſation* ne va pas au delà du phyſique ; elle fait uniquement ſentir ce que le mouvement des choſes matérielles peut occaſionner de plaiſir ou de douleur par la méchanique des organes. La *Perception* enferme dans ſon diſtrict les ſciences & tout ce dont l'âme peut ſe former une imsge ; mais ſes impreſſions ſont plus tranquiles que celles du *Sentiment* & de la *Senſation*, quoique plus prompies.

Un homme d'eſprit & de courage reçoit les honneurs ou ſouffre les injures avec des *Sentiments* bien differents de ceux d'une bête ou d'un poltron. Quand on ne connoît point d'autre félicité que celle de la vie préſente, on ne travaille qu'à ſe procurer des *Senſations* gracieuſes. Nous ne jugeons de la compoſition ou de la ſimplicité des objets que par le nombre des *Perceptions* qu'ils produiſent en nous. (*L'abbé* GIRARD.)

(N.) SERMENT, ſ. m. Figure de penſée par mouvement, qui conſiſte à ajouter, à ſon affirmation, des circonſtances extraordinaires qui en établiſſent la vérité d'une manière inconteſtable, ou du moins plus éclatante.

Il ne s'agit donc pas ici du *Serment* légal, de cette affirmation conſacrée par la religion, & qui ſe fait ſous les yeux de l'autorité légitime : ce n'eſt qu'un procedé ſimple par raport à l'élocution. Le *Serment* oratoire n'a qu'une energie empruntée & ſouvent de pur apareil, en ſorte que le choix des circonſtances confirmatives dépend entièrement du goût de celui qui parle.

1. Tantôt c'eſt un détail de choſes impoſſibles qui doivent arriver, plûtôt que la violation de l'engagement que l'on contracte. C'eſt ainſi que, dans ſa I. Églogue (*vers* 60--64), Virgile, ſous le nom de Tityre, voue au dieu qui a fait ſon bonheur, & qui eſt Auguſte, une reconnoiſſance éternelle :

Ante leves ergò paſcentur in æthere cervi,
Et freta deſtituent nudos in littore piſces ;
Ante, peregrinis amborum finibus, exul,
Aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim ;
Quam noſtro illius labatur pectore vultus.

" On verra donc les cerfs chercher avec agilité
" leur pature dans les airs, & la mer laiſſer à ſec
" les poiſſons ſur le rivage ; ou tranſportés tous
" deux loin des pays qu'ils arroſent, la Saône ira
" déſaltérer le Parthe, le Tigre arroſer la Germa-
" nie ; avant que les traits de ce dieu s'effacent de

» mon cœur ». Ou bien, en rendant ces vers avec Greſſet :

Le cerf, d'un vol hardi, traverſera les airs,
Les habitans des eaux fuiront dans les déſerts,
La Saône ira ſe joindre aux ondes de l'Euphrate,
Avant qu'un lâche oubli me faſſe une âme ingrate.

2. Tantôt c'eſt la vûe des plus grands dangers que l'on déclare incapables d'ébranler la réſolution où l'on eſt. C'eſt ainſi que, dans la tragédie de Crébillon, *Idoménée* fait le *Serment* de ne point immoler ſon fils Idamante :

Dût le Ciel irrité nous rouvrir les enfers ;
Dût la foudre, à mes yeux, embraſer l'univers ;
Dût tout ce qui reſpire, étouffé dans la flamme,
Servir de monument aux tranſports de mon âme ;
Duſſé-je enfin, de tout deſtructeur furieux,
Voir ma rage égaler l'injuſtice des dieux :
Je n'immolerai point une tête innocente.

Cléopâtre de même, dans le *Rodogune* de P. Corneille (V. *j*), fait le *Serment* de ſe venger, au riſque des plus affreux malheurs :

Dût le peuple, en fureur pour ſes maîtres nouveaux,
De mon ſang odieux arroſer leurs tombeaux ;
Dût le Parthe vengeur me trouver ſans défenſe ;
Dût le Ciel égaler le ſupplice à l'offenſe :
Trône, à t'abandonner je ne puis conſentir ;
Par un coup de tonnère il vaut mieux en ſortir.
. . . . . .
Tombe ſur moi le ciel, pourvu que je me venge.

3. D'autres fois le *Serment* tire ſa force de l'imprécation (*voyez* IMPRÉCATION), par laquelle on ſe dévoue ſoi-même à une punition affreuſe, ſi l'on vient jamais à ſe démentir. C'eſt par un *Serment* de cette eſpèce, que l'amoureuſe Didon (*Æn.* IV, 24 --- 27) promet à ſa ſœur Anne de ne prendre aucun engagement avec Enée, & de garder à Sichée une fidélité éternelle : « Mais je préférerois ou de » voir la terre ouvrir à mes pieds ſes plus profonds » abîmes, ou d'être précipitée par la foudre du » tout-puiſſant Jupiter dans la région des Ombres, » des Ombres pâles de l'enfer, & dans la nuit » épaiſſe qui les couvre, à la honte de vous choquer, ô Pudeur, & de me ſouſtraire aux droits » que vous avez ſur moi ».

Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiſcat,
Vel Pater omnipotens ad gat me fulmine ad Umbras,
Pallentes Umbras Erebi, noctemque profundam,
Ante, Pudor, quam te violo & tua jura reſolvo.

C'eſt pareillement ainſi que le pſalmiſte (*Pſ.* cxxxvj) met prophétiquement dans la bouche d'un Iſraélite, captif à Babylone, le *Serment* de s'occuper toujours de Jéruſalem ;

Si obliti fuero tui, Jeruſalem, oblivioni detur dextera mea : adhæreat lingua mea faucibus meis, ſi non meminero tui, ſi non propoſuero Jeruſalem in principio lætitiæ meæ.

« Si je viens à t'oublier, ô Jéruſalem, » que j'oublie l'uſage de » ma main : que ma langue demeure immobile dans ma bouche, » ſi je ne me ſouviens toujours de toi, ſi je ne me » propoſe le ſouvenir de » Jéruſalem pour principal objet de ma joie ».

Serment rendu avec tant de beauté dans l'*Eſther* de Racine (*I. ij*) :

Sion, juſques au ciel élevée autrefois,
Juſqu'aux enfers maintenant abaiſſée !
Puiſſé je demeurer ſans voix,
Si dans mes chants ta douleur retracée
Juſqu'au dernier ſoupir n'occupe ma penſée !

4. Quelquefois enfin le *Serment* oratoire prend une forme religieuſe, par l'invocation des objets dont la religion croit l'exiſtence & révère l'autorité.

Eſchine ſe ſoit à Démoſthène un crime d'avoir conſeillé aux Athéniens cette guerre qui leur fut ſi funeſte par la malheureuſe bataille de Chéronée. Démoſthène convertit l'imputation en éloge, en rappelant aux Athéniens l'exemple de leurs ancêtres, qui ont combattu pour la liberté de la Grèce dans les occaſions les plus périlleuſes : il ſe défend, par une modeſtie très-délicate, d'avoir été l'auteur du conſeil qu'on lui reproche ; il en fait honneur à la magnanimité de la République, & ne ſe réſerve que la gloire d'être entré fidèlement dans ſes vûes pendant ſon miniſtère. C'eſt à cette fidélité, ſelon lui, que Ctéſiphon a décerné la couronne que veut lui ravir Eſchine ; & ſi Ctéſiphon eſt condamné, les Athéniens paroîtront moins avoir eſſuyé à Chéronée un injuſte caprice de la fortune, qu'avoir failli eux-mêmes en ſe décidant avec magnanimité pour cette malheureuſe guerre.

Mais, non, Meſſieurs, s'écrie ici l'orateur, en prononçant ce *Serment* devenu depuis ſi célèbre, *non, vous n'avez point failli. J'en jure par ceux qui autrefois s'expoſèrent à Marathon, par ceux qui combattirent près de Salamine & d'Artémiſe, par ceux qui ſe trouvèrent à la bataille de Platée ; illuſtres guerriers, que la République, Eſchine, jugea tous dignes des mêmes honneurs & fit tous enterrer à ſes dépens, ſans reſtreindre ce privilege à ceux dont la fortune avoit ſeconde la valeur.*

Démoſthène, ſelon la remarque de Longin (*Traité du Sublime*, chap. *xjv*), pouvoit dire naturellement : *Non, Meſſieurs ; non, vous n'avez point failli, en vous expoſant au péril pour*

la liberté & le ſalut de toute la Grèce ; & vous en avez des exemples qu'on ne ſauroit démentir : car on ne peut pas accuſer d'avoir failli, ces grands hommes qui ont combattu pour la même cauſe dans les plaines de Marathon, près de Salamine & d'Artémiſe, & devant Platée. « Mais „ il en uſe bien d'une autre ſorte, dit l'auteur „ grec : & tout d'un coup, comme s'il étoit inſ- „ piré par un dieu & poſſédé de l'eſprit d'Apollon „ même, il s'écrie en jurant par ces vaillants dé- „ fenſeurs de la Grèce . . . Par cette ſeule figure „ du *Serment* . . . il déifie ces anciens citoyens „ dont il parle, & montre en effet qu'il faut re- „ garder tous ceux qui meurent de la ſorte, comme „ autant de dieux par le nom deſquels on doit „ jurer : inſpire à ſes juges l'eſprit & les ſen- „ timents de ces illuſtres morts ; & changeant le „ tour naturel de la preuve en cette grande & „ pathétique manière d'affirmer par des *Serments* „ extraordinaires, ſi nouveaux, & ſi dignes de „ foi, il fait entrer dans l'ame de ſes auditeurs „ une eſpèce d'antidote contre les mauvaiſes im- „ preſſions : il leur élève le courage par les louan- „ ges : en un mot, il leur fait concevoir, qu'ils „ ne doivent pas moins s'eſtimer pour la bataille „ qu'ils ont perdue contre Philippe, que pour „ les victoires qu'ils ont remportées à Marathon „ & à Salamine ; & par tous ces différents „ moyens, renfermés dans une ſeule figure, il les „ entraîne dans ſon parti ».

L'orateur romain nous a laiſſé l'exemple d'un *Serment* religieux employé à propos & avec avantage (*In Piſonem.* iij, 6, 7). Il ſortoit de charge à la fin de ſon fameux conſulat ; il étoit dans la tribune aux harangues, prêt à faire un diſcours au peuple ; le tribun lui défend de parler & le borne au *Serment* ordinaire, qui devoit être tout ſimplement *d'avoir tout fait dans la vûe du bien public.* Cicéron, juſtement indigné de cet obſtacle auſſi injuſte qu'imprévu, élève tout à coup le ſtyle de la formule, change le *Serment* légal en une grande & magnifique figure, & jure, contre l'attente de tout le monde & ſpécialement du tribun, que la République & Rome doivent à lui ſeul leur ſalut : *Sine ullâ dubitatione* juravi, *Rempublicam atque hanc urbem meâ unius operâ eſſe ſalvam.* Ce *Serment* énergique fit plus d'effet que le diſcours qu'il avoit préparé, & lui valut le témoignage que le peuple lui rendit ſur le champ par acclamation, que jamais *Serment* ne fut plus vrai : *Mihi populus romanus univerſus illâ in concione, non unius diei gratulationem, ſed æternitatem immortalitatemque donavit ; quam meum* juſjurandum *tale atque tantum*, juratus *ipſe, unâ voce & conſenſu approbavit.* (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SERMENT, JUREMENT, JURON. *Synonymes.*

Le *Serment* ſe fait proprement pour confirmer la ſincerité d'une promeſſe ; le *Jurement*, pour confirmer la vérité d'un témoignage ; & le *Juron* n'eſt qu'un ſtyle dont le peuple ſe ſert, pour donner au diſcours un air aſſûré & prévenir la défiance.

Le mot de *Serment* eſt plus d'uſage, pour exprimer l'action de *jurer* en public & d'une manière ſolennelle. Celui de *Jurement* exprime quelquefois de l'emportement entre particulier. Celui de *Juron* tient de l'habitude dans la façon de parler.

Le *Serment* du prince ne l'engage point contre les lois ni contre les intérêts de ſon État. Les fréquents *Jurements* ne rendent pas le menteur plus digne d'être cru. Les *Jurons* ſont preſque toujours du bas ſtyle ou du très-familier ; il y a peu d'occaſions ſérieuſes où ils puiſſent être placés avec grâce. (*L'abbé* GIRARD.)

* SERMENT, VŒU. *Synonymes.*

(†) Ce ſont deux actes religieux, qui ſuppoſent également une promeſſe faite ſous les yeux de Dieu & avec invocation de ſon ſaint nom : c'eſt moins l'aſpect commun ſous lequel on doit enviſager ces deux mots, quand on les conſidère comme ſynonymes ; mais alors même ils ont des différences, qu'il eſt néceſſaire de remarquer). (*M.* BEAUZÉE.)

Tout *Serment*, proprement ainſi nommé, ſe rapporte principalement & directement à quelque homme auquel on le fait. C'eſt à l'homme qu'on s'engage par là ; on prend ſeulement Dieu à témoin de ce à quoi l'on s'engage, & l'on ſe ſoumet aux effets de ſa vengeance, ſi l'on vient à violer la promeſſe qu'on a faite ; ſuppoſé que l'engagement par lui-même n'ait rien qui le rendît illicite ou nul, s'il eût été contracté ſans l'interpoſition du *Serment.*

Mais le *Vœu* eſt un engagement où l'on entre directement envers Dieu ; & un engagement volontaire, par lequel on s'impoſe à ſoi-même, de ſon pur mouvement, la néceſſité de faire certaines choſes, auxquelles ſans cela on n'auroit pas été tenu, au moins préciſément & déterminément : car ſi l'on y étoit déjà indiſpenſablement obligé, il n'eſt pas beſoin de s'y engager : le *Vœu* ne fait alors que rendre l'obligation plus forte & la violation du devoir plus criminelle ; comme le manque de foi, accompagné de parjure, en devient plus odieux & plus digne de punition, même de la part des hommes.

Comme le *Serment* eſt un lien acceſſoire qui ſuppoſe toujours la validité de l'engagement auquel on ajoûte, pour rendre les hommes envers qui l'on s'engage plus certains de la bonne foi de celui qui le fait, dès là qu'il ne s'y trouve aucun vice qui rende cet engagement nul ou illicite, cela ſuffit pour être aſſûré que Dieu veut bien être pris à témoin de l'accompliſſement de la promeſſe, parce qu'on ſait certainement, que l'obligation de tenir ſa parole eſt fondée ſur une

des maximes évidentes de la loi naturelle, dont il eſt l'auteur.

Mais quand il s'agit d'un *Vœu*, par lequel on s'engage directement envers Dieu, à certaines choſes auxquelles on n'étoit point obligé d'ailleurs : la nature de ces choſes n'ayant rien par elle-même, qui nous rende certains qu'il veut bien accepter l'engagement ; il faut, ou qu'il nous donne à connoître ſa volonté par quelque voie extraordinaire, ou que l'on ait là-deſſus des préſomptions très-raiſonnables, fondées ſur ce qui convient aux perfections de cet être ſuprême. (*Le chevalier* DE JAUCOURT)

(†) Nulle puiſſance ſur la terre ne peut délier les ſujets du *Serment* de fidélité qu'ils ont prêté à un prince, ſi ce n'eſt le prince même qui l'a reçu. Tout *Vœu* contraire à celui de la loi naturelle ou d'une loi poſitive, eſt moins un *Vœu* qu'un ſacrilège.

» Les iſraélites, dit l'abbé Fleuri, étoient fort » religieux à obſerver leurs *Vœux* & leurs *Ser-* » *ments* : pour leurs *Vœux*, l'exemple de Jephté » n'eſt que trop fort ; pour les *Serments*, Joſué » garda la promeſſe qu'il avoit faite aux gabao- » nites, quoiqu'elle fût fondée ſur une tromperie » manifeſte) ». (*M.* BEAUZÉE.)

(N.) SIFFLANT, E, adj. *Gramm.* Qui *ſiffle*. Les articulations organiques *ſifflantes* ſont celles qui naiſſent d'une interception imparfaite de l'air ſonore ; de manière que, quand la partie organique miſe en mouvement reſteroit dans l'état où ce mouvement la met d'abord, il s'échapperoit encore aſſez d'air pour produire l'articulation, & pour la faire durer long temps comme une ſorte de *ſifflement*. On donne auſſi le nom de *ſifflantes* aux conſonnes qui repréſentent les articulations *ſifflantes*.

Il y en a deux labiales V & F : quatre linguales, ſavoir les deux dentales Z & S, & les deux palatales J & CH. Cette dernière articulation, qui eſt la forte de J, n'a point de conſonne propre dans aucune langue, à moins que le Ψ hébreu ne ſoit cette conſonne, puiſque, ſelon la remarque de S. Jérôme (*In cap. 63. Iſaiæ*), *in eâ ſtridor quidam non noſtri ſermonis interſtrepit*. Quoi qu'il en ſoit, les allemands la repreſentent par SCH ; & les anglois, par SH.

L'aſpiration H peut elle-même être regardée comme *ſifflante*, parce que l'expulſion de l'air ſonore peut durer comme un *ſifflement* : & ſi on n'a pas fait nettement la remarque de ce principe, on en a du moins ſenti la vérité & ſuivi les conſéquences ; puiſqu'on a employé *v* pour *h* dans *veneti* venu de ἑνετοι, *f* pour *h* dans l'eſpagnol *hazer* pour *facere*, *ſ* pour *h* dans *ſeptem* venu de ἑπτα, &c.) (*M.* BEAUZÉE.)

SIGNE, SIGNAL. *Synonymes.*

Le *Signe* fait connoître ; il eſt quelquefois naturel. Le *Signal* avertit ; il eſt toujours arbitraire.

Les mouvements qui paroiſſent dans le viſage ſont ordinairement les *Signes* de ce qui ſe paſſe dans le cœur. Le coup de cloche eſt le *Signal* qui appelle le chanoine à l'égliſe.

On s'explique par *Signes* avec les muets ou les ſourds ; & l'on convient d'un *Signal* pour ſe faire entendre des gens éloignés. (*l'abbé* GIRARD.)

SIGNES (ÉCRITURE PAR), *Littérature*. L'écriture par *Signes*, par Caractères, par Notes, ou par Abréviations, eſt une ſeule & même choſe.

Nous nous contenterons de remarquer ici, que Plutarque, dans la *Vie de Caton d'Utique*, fait Cicéron inventeur de la manière d'écrire avec des *Signes*, à l'occaſion de la conſpiration de Catilina ; & qu'il paroît, par une lettre du *liv.* XIII à Atticus, qu'il ſe ſervoit de cette manière d'écrire, puiſqu'il y fait mention de ce qu'il écrivoit, διὰ σημείων, par *Signes* : expreſſion qui fait voir que cet art étoit emprunté des grecs. Dion-Caſſius, dans le IV *livre* de ſon Hiſtoire, nous aprend que Mécène le communiqua au Public par Aquila, ſon affranchi. Il paroît auſſi par Suétone, que Céſar lui-même écrivoit avec des *Signes*, *per notas*. Dans la vie de Galba, on trouve cette façon de parler : *Quia notata, non perſcriptâ erat ſumma, ne hæc quidem accepit*. On trouve encore ſur ce ſujet un paſſage remarquable dans le digeſte (*lib.* XXIX), *Lucius Titius miles, notario ſuo teſtamentum ſcribendum notis dictavit, & antequam litteris perſcriberetur, vitâ defunctus eſt*. Voici le portrait que Manlius, dans le IV *liv.* de ſes *Aſtronomiques*, fait d'un notaire ;

Hic & ſcriptor erit velox, cui littera verbum eſt,
Quique notis linguam ſuperet, curſumque loquentis
Excipiat longas nova per compendia voces.

Baxter a du penchant à croire que cette manière d'écrire étoit générale, avant qu'un muſicien eût inventé l'alphabet : car Ariſtoxène, contemporain d'Ariſtote, dans ſon *Traité de la Muſique*, fait de l'art d'écrire γραμματικὴ, une partie de la Muſique. Le même Baxter croit que les notes de muſique & les caractères dont ſe ſervent les médecins, ſont encore des reſtes de ces anciens caractères ou *notæ* ; pour ne rien dire des *Siglæ* romaines, ainſi nommées pour *ſingulæ*, qui n'étoient autre choſe qu'une ou deux lettres, pour exprimer tout un mot, & qui par conſéquent étoient plus tôt des abréviations que des *Signes* ou des chiffres. Les ἱερὰ γράμματα des égyptiens étoient des *Signes* ſacrés, *Notæ ſacræ*, empruntés des interprètes des ſonges. Artémidore appelle partout ces ſymboles ſacrés σημεῖα ; terme qui, dans l'Ecriture ſainte, marque auſſi des prodiges. *Quam ſcitè per* notas *nos*

Digitized by Google

certiores facit Jupiter, dit Cicéron, dans son Traité *De divinatione*. On peut faire quelques conjectures sur la figure de ces *Signes* par les noms qu'Apulée leur donne, les appelant *ignorabiles litteras*, *nodos*, *apices condensos*, & par cette épigramme de Nicéarque :

Ὅττος μυομήκων τρυπήματα λοξὰ καὶ ὀρθὰ,
Γράμματα τῶν λιβυκῶν, λόδια καὶ φρύγια.

D'où l'on peut conclure qu'on regardoit cette manière d'écrire comme celle qui étoit généralement en usage parmi les barbares, comme elle l'est encore aujourdhui chez les chinois. (*Le Chevalier DE JAUCOURT.*)

SILENCE, *Art oratoire*. Le *Silence* fait le beau, le noble, le pathétique dans les pensées, parce qu'il est une image de la grandeur d'âme: par exemple, le *Silence* d'Ajax aux enfers, dans l'Odyssée, où Ulysse fait de basses soumissions à ce prince; mais Ajax ne daigne pas y répondre. Ce *Silence* a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il auroit pu dire. C'est ce que Virgile a fort bien imité dans le *VI* livre de l'Énéide, où Didon, aux enfers, traite Énée de la même manière qu'Ajax avoit fait Ulisse; aussi insensible, aussi froide qu'un rocher de Paros, elle s'éloigna sans lui répondre, & d'un air irrité s'enfonça dans le bois.

Nec magis incepto vultum sermone movetur,
Quam si dura silex aut stet marpesia cautes,
Tandem proripuit sese, atque inimica refugit
In nemus umbriferum.

V. 470.

2°. Il est une seconde sorte de *Silence* qui a beaucoup de grandeur & de sublimité de sentiment en certain cas. Il consiste à ne pas daigner parler sur un sujet dont on ne pourroit rien dire sans risquer, ou de démontrer quelques apparences de bassesse d'âme, ou de faire voir une élévation capable d'irriter les autres. Le premier Scipion l'Africain, obligé de comparoître devant le peuple assemblé, pour se purger du crime de péculat, dont les tribuns l'accusoient : « Romains, dit-il, à pareil jour je vain- » quis Annibal & soumis Carthage; allons en » rendre grâces aux dieux ». En même temps il marche vers le Capitole, & tout le peuple le fait. Scipion avoit le cœur trop grand pour faire le personnage d'accusé; & il faut avouer que rien n'est plus héroïque que le procédé d'un homme qui, fier de sa vertu, dedaigne de se justifier & ne veut point d'autre juge que la conscience.

Dans la tragédie de Nicomède, ce prince, par les artifices d'Arsinoé, sa belle-mère, est soupçonné de tremper dans une conspiration; Prusias, son père, qui ne le souhaite pas coupable, le presse de se justifier, & lui dit;

Purge-toi d'un forfait si honteux & si bas.

L'âme de Nicomède se peint dans sa réponse vraiment sublime;

Moi, Seigneur, m'en purger! vous ne le croyez pas.

Je ne sais ce qu'on doit le plus admirer dans la réponse de Nicomède, ou de ce qu'il ne veut pas seulement se justifier, ou de ce qu'il est si sûr & si fier de son innocence, qu'il ne croit pas que son accusateur en doute.

3°. Un ambassadeur d'Abdère, après avoir long temps harangué Agis, roi de Sparte, pour des demandes injustes, finit son discours en lui disant; » Seigneur, quelle réponse raporterai-je de votre » part? -- Que je t'ai laissé dire tout ce que tu as » voulu, & tant que tu as voulu, sans te répondre » un mot ». Voilà un *taire-parlier* bien intelligible, dit Montagne.

4°. Mais je vas offrir un exemple de *Silence* qui est bien digne de notre respect. Un Père de l'Église nous donne une idée de la constance de Jésus-Christ par un fort beau trait de réponse: pour l'entendre, il faut se rappeler une circonstance de la vie d'Épictète. Un jour, comme son maître lui donnoit de grands coups sur une jambe, Épictète lui dit froidement : » Si vous continuez, vous casserez » cette jambe ». Son maître, irrité par ce sang froid, lui cassa la jambe; » Ne vous l'avois-je » pas bien dit que vous casseriez cette jambe? » Un philosophe opposoit cette histoire aux Chrétiens, en disant : » Votre Jésus-Christ a-t-il rien fait d'aussi » beau à sa mort? - Oui, dit S. Justin, il s'est tu ». (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

SILENCE, *Critique sacrée*. Ce mot, outre sa signification ordinaire, se prend au figuré dans l'Écriture : 1°. pour la patience, le repos, la tranquilité; nous les conjurons de manger leur pain, en travaillant paisiblement, *in Silentio*, *μετὰ ἡσυχίας* (II. *Thess.* iij, 12) : 2°. ce terme désigne la retraite, la séparation du grand monde; Esther ne portoit pas ses beaux habits dans le temps de sa retraite, *In diebus* Silentii : 3°. il marque la ruine, *Dominus silere nos fecit* (Jerém. *viij*, 14), c'est à dire, *le Seigneur nous a ruinés*. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

(N.) SIMILITUDE, s. f. Figure de pensée par combinaison, qui indique ou qui développe le raport qui est entre deux choses, deux idées, deux pensées, dans la vûe seulement d'éclaircir l'une par l'autre, ou de rendre l'une plus sensible sous l'image & l'emblême de l'autre.

Les *Similitudes* doivent suivre les mêmes règles que la Métaphore (*voyez* METAPHORE), parce

que, selon la remarque de Quintilien, la Métaphore n'est qu'une *Similitude* abrégée, & la *Similitude* une Métaphore étendue & développée. La *Similitude* doit donc être tirée d'objets plus connus que celui qu'on se propose de faire mieux connoître ; d'objets qui puissent présenter à l'imagination quelque chose de neuf, d'éclatant, d'intéressant, de noble ; d'objets par conséquent qui ne réveillent aucune idée basse, abjecte, dégoûtante, ou même trop triviale.

C'est une figure familière aux poètes & convenable à leur style, parce qu'elle est propre à fournir des images. Aussi Homère, Virgile, Voltaire, & tous les grands poètes épiques ou lyriques en sont-ils pleins. Voltaire (*Henr.* ch. *iv*) dit, en parlant des Seize :

Nés dans l'obscurité, nourris dans la bassesse,
Leur haine pour les rois leur tient lieu de noblesse ;
Et jusques sous le dais par le peuple portés,
Maïenne en frémissant les voit à ses côtés.
Des jeux de la Discorde ordinaires caprices,
Qui souvent rend égaux ceux qu'elle rend complices.

Ainsi, lorsque les vents, fougueux tyrans des eaux,
De la Seine ou du Rhône ont soulevé les flots ;
Le limon croupissant dans leurs grottes profondes
S'élève en bouillonnant sur la face des ondes.

Ainsi, dans les fureurs de ces embrasements
Qui changent les cités en de funestes champs,
Le fer, l'airain, le plomb, que les feux amollissent,
Se mêlent dans la flamme à l'or qu'ils obscurcissent.

Ces deux *Similitudes* consécutives présentent deux images pleines d'énergie & de vérité, qui peignent d'une manière admirable la bassesse, l'insolence & les crimes des scélérats dont il s'agit.

Sabine, dans l'*Horace* de P. Corneille (III. *j*), s'exprime ainsi :

Fortune, quelques maux que ta rigueur m'envoie,
J'ai trouvé les moyens d'en tirer de la joie,
Et puis voir aujourd'hui le combat sans terreur,
Les morts sans désespoir, les vainqueurs sans horreur.
Flatteuse illusion, erreur douce & grossière,
Vain effort de mon âme, impuissante lumière,
Dé qui le faux brillant prend droit de m'éblouir ;
Que tu sais peu durer, & tôt t'évanouir !
Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Poussent un jour qui fuit & rend les nuits plus sombres
Tu n'as frapé mes yeux d'un moment de clarté,
Que pour les abîmer dans plus d'obscurité.

Rien de plus beau, de plus juste, & de plus noble, que cette *Similitude* ; mais elle est déplacée. « La Tragédie admet les Métaphores, dit » Voltaire sur cet endroit même, mais non pas » les *Similitudes* : pourquoi ? parce que la Mé» taphore, quand elle est naturelle, appartient à » la passion ; les *Similitudes* n'appartiennent qu'à » l'esprit ».

En voici une autre pleine d'agrément, tirée du commencement de la *Chartreuse* par Gresset, qui l'a placée plus à propos :

Vainement j'abjurois la rime ;
L'haleine légère des vents
Emportoit mes foibles serments :
Aminte, votre goût rahime
Mes accords & ma liberté ;
Entre Uranie & Terpsichore
Je reviens m'amuser encore
Au Pinde que j'avois quitté.
Tel, par sa pente naturelle,
Par une erreur toujours nouvelle,
Quoiqu'il semble changer son cours,
Autour de la flamme infidèle
Le papillon revient toujours.

Les livres prophétiques & sapientiaux de l'Ecriture sainte, dont le style est vraiment poétique, sont remplis de *Similitudes* très-pittoresques.

Quid nobis profuit superbia ? aut divitiarum jactantia quid contulit nobis ? Transierunt omnia illa tanquam umbra : & tanquam nuncius percurrens : & tanquam navis quæ pertransit fluctuantem aquam, cujus, quum præterierit, non est vestigium invenire, neque semitam carinæ illius in fluctibus : aut tanquam avis quæ transvolat in aere, cujus nullum invenitur argumentum itineris, sed tantum sonitus alarum verberans levem ventum, & scindens per vim itineris aerem ; commotis alis, transvolavit, & post hoc nullum signum inventur itineris illius : aut tanquam sagitta emissa in locum destinatum ; divisus aer continuo in se reclusus est, ut ignoretur transitus illius. (Sap. V. 8-12.)

Que nous a servi l'orgueil ? de quelle utilité nous a été la vaine ostentation de nos richesses ? Toutes ces choses ont passé comme l'ombre, comme un courier qui se hâte : comme une barque qui traverse un courant, dont, après le passage, on ne trouve aucun vestige, non plus que la trace de sa quille sur les flots : ou comme un oiseau qui traverse l'air, dont aucune marque n'indique la route, & dont on n'entend que le foible bruit qu'il fait avec ses ailes pour s'ouvrir un passage dans l'air ; il l'a traversé par le mouvement de ses ailes, & on ne trouve ensuite aucune trace de sa route : ou comme une flèche lancée vers son but ; l'air que elle a divisé s'est aussi tôt refermé sur elle, de manière qu'on ne sait par où elle a passé.

C'est ainsi que la Sagesse met dans la bouche des

impies, éclairés par la lumière du jour éternel, cinq *Similitudes* conſécutives, qui apprécient les faux biens dont l'illuſion les avoit ſeduits.

L'uſage de cette figure demande encore plus de diſcrétion que celui de la Métaphore, & les orateurs ſe la permettent moins que les poëtes : toutefois ils ne s'en interdiſent pas entièrement l'uſage, quoiqu'ils l'employent avec plus de circonſpection dans le genre délibératif & dans le judiciaire, que dans le démonſtratif.

En voici un exemple dans le genre délibératif, tiré de l'*Avertiſſement du Clergé de France en* 1770 : *La raiſon eſt un des moyens que Dieu nous a donnés pour diſcerner la vérité. Mais, ſemblable à ces eaux bienfeſantes que l'induſtrie des hommes a ramaſſées pour répandre la richeſſe & l'abondance, & qui, venant à rompre les digues ſalutaires qui les retiennent, portent partout la terreur & la déſolation ; elle s'égare & nous perd, ſi, uſurpant les droits de tout connoître, elle oſe franchir les limites que la Providence lui a marquées.*

En voici encore un exemple, tiré de l'*Hiſtoire philoſophique & politique des établiſſements & du commerce des Européens dans les deux Indes* ; ouvrage véritablement dans le genre délibératif, & qui auroit pu devenir bien plus utile, ſi l'auteur en avoit retranché des déclamations, dont le moindre défaut eſt d'être inutiles au véritable but de l'ouvrage : il parle ainſi (*liv.* xiij) du gouvernement des Colonies. *Rien ne paroît plus conforme aux vûes d'une politique judicieuſe, que d'accorder à ces inſulaires le droit de ſe gouverner eux-mêmes, mais d'une manière ſubordonnée à l'impulſion de la métropole ; à peu près comme une chaloupe obéit à toutes les directions du vaiſſeau où elle eſt remorquée.* Cette *Similitude* eſt d'autant plus heureuſe, qu'elle eſt puiſée dans le propre fonds de la matière.

Dans le genre judiciaire, Cicéron, plaidant pour Cluentius (*liij*, 146), dit ;

Ut corpora noſtra ſine mente ; ſic civitas ſine lege ſuis partibus, ut nervis, ac ſanguine, & membris, uti non poteſt.

Semblable à nos corps s'il n'avoient point d'âme; un État ſans loi ne peut faire aucun uſage des parties qui le compoſent, & qui en ſont comme les nerfs, le ſang, & les membres.

Et le Maître, dans ſon plaidoyer 18, contre un raviſſeur, *La chaſteté*, dit-il, *reſſemble à la manne du vieux Teſtament ; elle ne pouvoit être conſumée par le feu, & ſe corrompoit néanmoins lorſqu'un rayon du ſoleil l'avoit échauffée : ainſi, la chaſteté de l'eſprit & du cœur ne peut être exterminée par la violence, qui dévore comme un feu ; mais elle ſe corrompt par les rayons doux des artifices & des promeſſes.*

Dans le genre démonſtratif, qui eſt plus favorable aux eſſais brillants de l'eſprit, les orateurs les plus ſages ſe donnent carrière au ſujet de la *Similitude*. Dans l'oraiſon funèbre de la reine d'Angleterre, Boſſuet peint ainſi la conſtance inébranlable de cette princeſſe : *Comme une colonne, dont la maſſe ſolide paroît le plus ferme appui d'un temple ruineux, lorſque ce grand édifice qu'elle ſoutenoit fond ſur elle ſans l'abattre ; ainſi la reine ſe montre le ferme ſoutien de l'État, lorſqu'après en avoir long temps porté le faix, elle n'eſt pas même courbée ſous ſa chute.*

On tire quelquefois, de la *Similitude*, des ſecours pour répandre la lumière ſur des matières même philoſophiques & de pure diſcuſſion. Un écrivain moderne, qui a oſé mettre dans la balance de la Philoſophie les matières les plus graves, & dont elle devoit le moins juger, dit dans un endroit : *Rien ne paroît grand ſur la terre à qui la contemple d'un point de vûe élevé. Dans une forêt antique, c'eſt du pied des cèdres où s'aſſied le voyageur, que leur faîte ſemble toucher aux cieux : du haut des airs où plane l'aigle, les hautes futaies rampent comme la bruyère, & n'offrent aux yeux du roi des airs qu'un tapis de verdure déployé ſur des plaines.* Dans un autre endroit il apprécie ainſi les miniſtres des rois : *Les hommes élevés aux premiers poſtes ſont autour du ſouverain, comme ces nuages d'or qui aſſiſtent au coucher du ſoleil, & dont la ſplendeur s'obſcurcit & diſparoît à meſure que l'aſtre s'enfonce ſous l'horiſon.* Ces deux *Similitudes* ſont tour à la fois nobles, grandes, lumineuſes, & pleines d'énergie.

Toutefois les *Similitudes* doivent être rares : car, ſelon la judicieuſe remarque de *Cleanthe* (Lett. II), « Souvent ce grand nombre d'images » étrangères eſt une preuve qu'on manque des » véritables idées des choſes, & que l'eſprit n'ayant » pas aſſez de force pour regarder les objets dans » eux-mêmes & dans leurs principes naturels, il » eſt obligé de les conſidérer par réflexion dans ces » figures indirectes ».

Cette remarque, au reſte, tomboit ſur un écrit qui n'étoit deſtiné qu'aux gens de Lettres & aux Savants, à qui il y a véritablement quelque indécence de préſenter tant de petits ſecours, qui ſont plus convenables à la multitude, parce qu'on ne peut en éclairer les eſprits qu'en frapant l'imagination, & qu'au lieu d'idées, il lui faut des images palpables. L'uſage modéré des *Similitudes* ne peut donc que produire un bon effet; ce ſont des images, qui ornent le diſcours & qui récréent l'eſprit, qui ont de l'agrément pour les habiles & de la force pour les moins éclairés, en un mot, qui ſervent à délaſſer les uns & à inſtruire les autres. Auſſi les *Similitudes* ménagées avec art & choiſies avec goût, ſont-elles très-bien dans les ſermons, diſcours deſtinés à inſtruire, à édifier, à toucher indiſtinctement

indiſtinctement les Grands & les petits, les pauvres & les riches, les ſavants & les ignorants. Maſſillon peut en fournir bien des exemples.

Voici une *Similitude* lumineuſe, priſe du ſermon ſur l'Aumône : *Les aumônes, qui ont preſque toujours coulé en ſecret, arrivent bien plus pures dans le ſein de Dieu, que celles qui, expoſées même malgré nous aux yeux des hommes, ont été groſſies & troublées ſur leur courſe, par les complaiſances inévitables de l'amour propre & par les louanges des Spectateurs : ſemblables à ces fleuves qui ont preſque toujours coulé ſous la terre, & qui portent dans le ſein de la mer des eaux vives & pures; au lieu que ceux qui ont traverſé à découvert les plaines & les campagnes, n'y portent d'ordinaire que des eaux bourbeuſes, & trainent toujours après eux les débris, les cadavres, le limon qu'ils ont amaſſé ſur leur route.*

Voici une autre *Similitude*, tout à la fois lumineuſe & ſublime, tirée du ſermon ſur la Purification : *La ſurpriſe la plus déſeſpérante des pécheurs ſera de voir, que, dans le temps même qu'ils croyoient vivre ſans joug & ſans Dieu dans ce monde, ils étoient entre les mains de ſa ſageſſe, qui ſe ſervoit de leurs égarements mêmes pour l'accompliſſement de ſes deſſeins éternels; qu'en croyant vivre pour eux ſeuls, ils n'étoient, entre les mains de Dieu, que des inſtruments utiles à la ſanctification des juſtes; . . . en un mot, qu'ils ont fait beaucoup de bruit dans l'univers, mais que c'étoit Dieu qui ſe glorifioit par eux, & qu'ils n'ont rien fait pour eux-mêmes : ſemblables au tonnère, qui donne un grand ſpectacle à la terre, & fait ſentir aux hommes la grandeur & la puiſſance de Dieu; mais qui n'eſt lui-même qu'un vain ſon, & ne laiſſe après lui que l'infection de la matière dont il étoit le ſeul ouvrage.*

Le ſtyle épiſtolaire même ne rejette point les *Similitudes*; mais alors il faut trouver comme ſous la main les objets de comparaiſon, & ne pas élever le ton plus que ne comporte le reſte de la lettre. Zilia (*Lett. péruv.* xjx.) apprécie ainſi les mœurs des françois : *Leurs vertus, mon cher Aza, n'ont pas plus de réalité que leurs richeſſes. Les meubles que je croyois d'or, n'en ont que la ſuperficie; leur véritable ſubſtance eſt de bois : de même ce qu'ils appellent Politeſſe, cache légèrement leurs défauts ſous les dehors de la vertu; mais avec un peu d'attention, on en découvre auſſi aiſément l'artifice que celui de leurs fauſſes richeſſes.*

« Les *Similitudes* bien choiſies & tirées des » grands ſujets de la nature, dit le P. Bouhours, » qui les déſigne ſous le nom de *Comparaiſons*, » ſont toujours des penſées nobles . . . Les *Simi-* » *litudes* qu'on tire des arts valent quelquefois » celles qu'on emprunte de la nature. L'Hiſtoire » fournit encore de belles *Similitudes* ».

« Elles ne peuvent, dit l'abbé de Beſplas (*p.* 508), » être trop relevées dans les ſujets relevés ». Puis il ajoute : L'orateur ſacré doit, plus que les » autres, s'abſtenir de les emprunter des arts ».

J'ôſe avancer que ce précepte eſt trop rigide. Que l'orateur ſacré, j'y ſouſcris, puiſe le plus ſouvent dans le ſpectacle de l'univers, dans les merveilles de la création : mais ne lui interdiſons pas les œuvres des hommes ni les richeſſes des arts, tandis que le S. Eſprit lui-même renvoie les pareſſeux aux œuvres de la fourmi, & que Jéſus-Chriſt, dans l'Évangile, demande que nous faſſions pour notre ſalut ce qu'un économe infidèle a l'adreſſe de faire pour ſa fortune.

« Quand l'Éloquence de la Chaire, dit l'abbé » de Beſplas, tire ſes *Similitudes* des arts, ce » n'eſt pas une parure; c'eſt une condeſcendance, » c'eſt pour ſe rendre intelligible, c'eſt enfin, » comme dit S. Paul, pour *faire toucher en quelque* » *façon la parole* ».

J'aime à voir qu'un orateur ſacré ſente auſſi vivement la dignité de ſon miniſtère; à coup sûr on n'entendra jamais ſortir de ſa bouche que des choſes dignes du Très-Haut au nom duquel il parle : mais il ne doit pas, par reſpect pour ſa profeſſion, en dédaigner les droits ou même en méconnoître les devoirs. L'orateur ſacré, comme tout autre, doit inſtruire, doit plaire, doit toucher; il peut donc mettre à profit tout ce qui peut l'aider à remplir l'un de ces trois objets, & prendre par conſéquent ſes *Similitudes* partout où il en trouvera de convenables.

« L'art, la nature, l'Hiſtoire les fourniſſent, dit le P. Gaichiez dans ſes *Maximes* (ch. *xjv*, *n°.* 4), « les petits ſujets auſſi bien que les grands, » les plus bas & les plus ſublimes. Les moucherons » & les fourmis, le chien qui retourne à ſon vo- » miſſement, l'animal immonde qui ſe roule dans » la boue, donnent dans l'Écriture des inſtructions » divines. Des choſes ſenſibles on monte aux » choſes abſtraites ».

« Les *Similitudes* baſſes, dit le P. Bouhours, » ſont que les penſées le ſont auſſi. Bacon, qui » étoit l'un des plus beaux génies de ſon ſiècle, » dit que *l'argent reſſemble au fumier, qui ne* » *profite que quand il eſt répandu* : il y a du » vrai & même de l'eſprit dans cette penſée, mais » il n'y a point de nobleſſe; l'idée de *fumier* a » quelque choſe de bas & de rebutant ».

Ce ne ſeroit pas toujours une raiſon pour rejeter ces ſortes de *Similitudes*, ſi elles avoient pour but de verſer le dégoût ſur l'objet principal; je les croirois alors très-convenables, pourvu qu'elles n'allaſſent pas juſqu'à provoquer des nauſées : d'ailleurs il arrive ſouvent qu'il n'y a d'offenſant que

le mot, auquel on peut ſubſtituer ou une périphraſe ou une définition; en un mot, rien n'eſt ou ne demeure bas entre des mains intelligentes. Qu'y a-t il de plus bas & de plus mépriſable que du duvet, de l'écume, de la fumée? & cependant l'Eſprit ſaint lui-même en tire des *Similitudes* très-pittoreſques & très-utiles :

Spes impii tanquam lanugo eſt; quæ à vento tollitur; & tanquam ſpuma gracilis, quæ à procellâ diſpergitur; & tanquam fumus, qui à vento diffuſus eſt. (Sap. V. 15.)

L'eſpérance de l'impie eſt ſemblable à du duvet, que le vent enlève; ſemblable à une écume légère, qu'un ouragan fait diſparoître; ſemblable à de la fumée, qui eſt diſſipée par le vent.

On donne aſſez communément à la *Similitude* le nom de *Comparaiſon*; & l'Académie remarque même, dans ſon Dictionnaire en 1762, que le terme de *Similitude* vieillit. Ce ſeroit à elle à le rajeunir, parce qu'elle le peut, & que c'eſt aux maîtres à fixer les termes de l'art: je crois d'ailleurs qu'il convient, pour les intérêts de la préciſion & de la clarté, de déſigner par des noms différents des figures auſſi différentes. Mais il me ſemble ſurtout que celle dont il s'agit ici doit ſe nommer *Similitude*, parce qu'on n'y conſidère en effet que ce qu'il y a de ſemblable dans les deux objets raprochés: dans l'autre, au contraire, ſi l'on fait quelquefois attention à la reſſemblance des objets raprochés, comme quand on conclut de parité; il arrive encore plus ſouvent qu'on y remarque la diſſemblance, comme quand on conclut du plus au moins ou du moins au plus. (*Voyez* COMPARAISON). Cependant c'eſt ſous ce dernier nom que M. Marmontel a traité de la *Similitude*. *Voyez* COMPARAISON, *Rhét. & Poéſ.*

La figure appelée *Parallèle* (*voyez* ce mot) ſe fait encore par comparaiſon; c'eſt comme la *Similitude*, une figure purement pittoreſque, & qui mériteroit beaucoup mieux le nom ſimple de *Comparaiſon*, puiſqu'elle montre, dans les objets raprochés, les points par où ils diffèrent auſſi bien que ceux par où ils ſe reſſemblent: cependant elle a un nom propre & diſtinctif. M. Marmontel a bien ſenti la différence des deux termes que l'on confond ici, & les lecteurs la ſentent comme lui quand ils le liſent (*article* ANCIENS): *Pourquoi ne pas reconnoître . . . que des* Comparaiſons *prolongées au delà de la* Similitude *choquoient le bon ſens?*

Cette réflexion regarde Homère, dont quelques Critiques ont cenſuré les *Similitudes*; & La Motte les appeloit *des Comparaiſons à longues queues.*

« Il eſt vrai, dit l'auteur de l'*Année littéraire* (1777, *Tom.* II, *Lett.* xiij, *p.* 271), » qu'elles » ſont fréquentes, un peu uniformes, & n'ont pas » toujours avec leur objet un raport bien juſte & » bien marqué: mais doit-on chercher dans une » *Similitude*, deſtinée à embellir un poème, une » juſteſſe philoſophique »? Pourquoi ne l'y chercheroit-on pas, puiſqu'on a droit d'y chercher de la raiſon? Pourquoi ne ſe dégoûteroit-on pas du trop de *Similitudes*, puiſque le Trop a toujours cet effet? Pourquoi ne s'ennuieroit-on pas de leur uniformité, puiſque la monotonie eſt une cauſe naturelle d'ennui? Pourquoi enfin ne ſeroit-on pas choqué de leur incohérence avec leur objet, puiſque toute digreſſion déplacée eſt en effet choquante? Je parle ici d'après les aveux du Cenſeur littéraire.

« Tout homme ſenſible, dit-il, aux charmes » de la Poéſie, lira toujours avec le plus grand » plaiſir les *Similitudes* d'Homère, qui ſont des » tableaux admirables des objets les plus fra» pants de la nature ».

On peut dire de même que tout homme ſenſible aux charmes de la Peinture & de la Sculpture, verra toujours avec le plus grand plaiſir les magnifiques tableaux de Le Brun qui repréſentent les batailles d'Alexandre, ainſi que la Vénus de Médicis & l'Hercule Farnèſe: mais ſon enthouſiaſme même n'empêcheroit jamais cet admirateur de trouver ces chef-d'œuvres déplacés, & par là même dégradés, ſi on s'aviſoit de les placer dans un de nos temples pour l'embellir un jour de fête.

On raporte que le Pouſſin, dans ſes commencements, lorſqu'il copioit les ouvrages du Titien, trouva la partie du coloris trop dangereuſe pour s'y attacher, & qu'il craignit de négliger le deſſin: *Le charme de l'un*, diſoit-il, *pourroit faire oublier la néceſſité de l'autre.* C'eſt un écueil où beaucoup d'écrivains ont échoué, & contre lequel les jeunes gens ſurtout doivent ſe tenir en garde.

Je dois avertir, en finiſſant, que la *Similitude*, ſous une certaine forme, prend chez les anciens le nom d'*Antapodoſe*. Voyez ce mot. (*M.* BEAUZÉE.)

SIMPLE, adj. *Art orat.* L'un des trois genres d'Éloquence que les rhéteurs ont diſtingués.

Rolin, qui, d'après Cicéron & Quintilien, a très bien analyſé ces trois genres, le *ſimple*, le ſublime, & le tempéré, compare le *ſimple à ces tables ſervies proprement, dont tous les mêts ſont d'un goût excellent, mais d'où l'on bannit tout raffinement, toute délicateſſe étudiée, tout ragoût recherché.* Cette image eſt d'autant plus juſte, qu'en effet, dans l'un & l'autre ſens, plus nous avons le goût pur & ſain, plus nous aimons les choſes *ſimples.*

Cicéron, de ſon côté, en parlant de ce genre de ſtyle & d'Éloquence naturel & modeſte, nous

la préſence ſous la figure de ce négligé décent, qui, dans une femme, eſt quelquefois plus ſéduiſant que la parure, & qui n'admet pour ornement qu'une élégante *Simplicité ; Elegantia modo & munditia remanebit* : il lui interdit toute eſpèce de fard ; *Fucati vero medicamenta candoris & roboris omnia repelluntur ;* en quoi il ſemble faire la ſatire du genre tempéré, du genre des ſophiſtes, qui admettoit ces fauſſes couleurs.

Quoi qu'il en ſoit, la même obſervation qui confirme la comparaiſon de Rollin, prouve encore la juſteſſe de celle-ci ; car moins nos ieux ſont faſcinéa par les preſtiges de la mode & du luxe, plua nous ſommes touchés des charmea de la beauté naïve & *ſimple* : mais dans l'une & l'autre image, n'oublions pas que la *Simplicité*, pour avoir tout ſoe prix, ſuppoſe ou la bonté ou la beauté réelle. Ce ſont en effet les deux attributs d'un naturel exquis.

Ici diſparoît la diſtinction que l'on a faite du genre *ſimple*, du tempéré, & du ſublime, en deſtinant l'un à inſtruire, l'autre à plaire, & le troiſième à émouvoir. Ce ſont bien là réellement lea troia fonctions de l'Éloquence ; maia elles ne ſont ni excluſivea l'une de l'autre, ni excluſivement attachées au genre qui leur convient le mieux. Il ne ſeroit pas raiſonnable de refuſer le don de plaire & de toucher à la beauté *ſimple* & ſans fard. Or il eſt bien vrai qu'en inſtruiſant, il eſt permis de négliger le ſoin de plaire ; que, ſi l'objet dont on s'occupe eſt ſérieux & grave, il a droit d'attacher par ſon utilité, ſaſs avoir l'attrait du plaiſir ; qu'il ne ſeroit pas digne de la Philoſophie, de l'Hiſtoire, de l'Éloquence même d'un certain caractère, de donner trop à l'agrément : mais la ſageſſe, la vérité, le ſentiment, ont leur beauté, leurs grâces naturelles. Et ce n'eſt pas ſans choix, ſans étude, & ſans art, mais avec un choix, une étude, un art imperceptible, & d'autant plua difficile & rare, que ſe compoſe une *Simplicité* qui plaît comme ſans le vouloir : *Quod ſit venuſtius, ſed non ut appareat.*

Ce genre de beauté, ce don d'attacher & de plaire, convient également au *ſimple* & au ſublime ; car l'un & l'autre ſe confondent aſſez ſouvent : rien même ne ſied mieux au ſublime que d'être *ſimple*, mais il l'eſt avec majeſté ; & voilà ce qui les diſtingue. En Sculpture, l'Apollon, le Laocoon, le Moïſe de Michel-Ange, ſont du genre ſublime, & vraiſemblablement le Jupiter de Phidias en étoit le chef-d'œuvre ; le Gladiateur mourant, le Faune, la Vénus ſont du genre *ſimple*. Il n'y a pas une ſtatue antique du caractère que Cicéron attribue au genre que nous appelons *tempéré*.

Celui-ci cependant, quoique plus viſiblement orné que les deux autres, ne laiſſe pas d'avoir du naturel, lorſque ſon luxe & ſa parure ne ſemblent être que l'abondance & la richeſſe de ſon ſujet ; & que le *ſimple* en s'y mêlant, comme cela doit être, lui donne quelquefois un air de négligence & d'abandon. Mais ce qui fait la bonté réelle & donne du prix à ſa beauté, c'eſt de ne plaire que pour inſtruire ; & c'eſt le dégrader que d'en faire un objet frivole & de pur agrément.

A l'égard du don d'émouvoir, il eſt certain qu'au plus haut degré il caractériſe le ſublime. Mais diſtinguons deux pathétiques : l'un, qui ſans doute n'appartient qu'au mouvement de la haute Éloquence, c'eſt celui qui ébranle & renverſe ; l'autre, qui, plus doux, plus modeſte, & ſouvent humble & ſuppliant, pénètre & s'inſinue ſana éclat & ſana bruit :

Telephus aut Peleus, quum pauper & exul uterque,

& celui-ci me ſemble le partage d'un genre *ſimple*, à moins qu'on ne diſe qu'alors le *ſimple* eſt ſublime lui-même ; & tel eſt bien mon ſentiment. Mais ce n'eſt pas ce qu'ont dit les rhéteura.

Il n'y auroit donc que le genre moyen dont l'artifice & la parure ſeroient incompatibles avec la gravité de l'indignation ; avec la fougue & l'énergie de la colère, des menacea, dea reproches, de la douleur véhémente & impétueuſe ; avec l'humilité craintive des prièrea, dea plaintes, des ſupplications. Mais dans un ſujet même où la richeſſe dea peintures & des imagea ſolliciteroit l'Éloquence, & l'orneroit comme à ſon inſu ; ſi l'un ou l'autre genre du pathétique trouvoit ſa place, le *ſimple* ou le ſublime viendroit s'en emparer. Voyez, dans les *Géorgiques*, l'Épiſodo d'Orphée.

Ainſi, ſans refuſer à aucun des troia genres l'avantage d'inſtruire, ni les moyens de plaire le don d'émouvoir, tâchons de prendre dans vrai ſens ce partage de Cicéron : *Quot ſunt officia oratoris, tot ſunt genera dicendi : ſubtile, in probando ; modicum, in delectando ; vehemens in flectendo.*

Voulez-vous inſtruire, éclairer, perſuader par la raiſon ? appliquez-vous à donner à votre Éloquence un caractère délié, un langage fin & ſubtil. Voulez-vous délaſſer l'attention & un moment vous occuper à plaire ? employez-y la ſéduction d'un ſtyle tempéré, légèrement ſemé de fleurs. (*Voyez* TEMPÉRÉ). Voulez-vous toucher, émouvoir, étonner, troubler, entraîner vos auditeurs ? employez-y la véhémence. Et en effet chacun de ces trois caractères convient plus ou moins au ſujet, au lieu, aux perſonnes, au naturel de l'orateur ; l'erreur n'eſt que de les claſſer & de leur marquer des limites : car le plus ſouvent ils ſe mêlent & ſe combinent comme les éléments. Telle fable de La Fontaine, telle ode d'Horace, telle page de Cicéron, de Boſſuet, ou de Racine, nous les préſente tous les trois. Les ſujets les plus favorables à l'Éloquence ſont ceux qui

Digitized by Google

donnent lieu à cette variété harmonieuſe & raviſſante ; & les ouvrages où elle règne ſont du petit nombre de ceux dont on ne ſe laſſe jamais. (*M.* MARMONTEL).

SIMPLICITÉ, ſ. f., *Art. orat.* La *Simplicité*, dans l'Élocution, eſt une manière de s'exprimer, pure, facile, naturelle, ſans ornement, & où l'art ne paroît point ; c'eſt aſſûrément le caractère de Térence. La *Simplicité* d'expreſſion n'ôte rien à la grandeur des penſées, & peut renfermer, ſous un air négligé, des beautés vraiment précieuſes.

Heureux qui ſe nourrit du lait de ſes brebis,
Et qui de leur toiſon voit filer ſes habits ;
Qui ne ſait d'autre mer que la Marne ou la Seine,
Et croit que tout finit où finit ſon domaine !

Voilà une peinture *ſimple* & charmante de la tranquillité champêtre, parce que c'eſt l'expreſſion naïve des choſes par leurs effets.

La *Simplicité* ſe trouve dans l'Ode avec dignité.

Le Ciel, qui doit le bien ſelon qu'on le mérite,
Si de ce grand oracle il ne t'eût aſſiſté,
Par un autre préſent n'eût jamais été quitte
Envers ta piété.

Cette ſtance de Malherbe, dans ſon ode à Louis XIII, eſt d'une parfaite *Simplicité* ; les deux ſtances ſuivantes méritent encore d'être citées.

Le fameux Amphyon, dont la voix nompareille,
Bâtiſſant une ville, étonna l'univers,
Quelque bruit qu'il ait eu, n'a point fait de merveille
Que ne faſſent mes vers.
Par eux de tes hauts faits la terre ſera pleine ;
Et les peuples du Nil qui les auront ouïs
Donneront de l'encens, comme ceux de la Seine,
Aux autels de Louis.

Le même poète va me fournir un exemple plus parfait d'une *Simplicité* admirable ; c'eſt dans ſa Paraphraſe du Pſeaume 145 :

En vain, pour ſatisfaire à nos lâches envies
Nous paſſons près des rois tout le temps de nos vies
A ſouffrir des mépris, à ployer les genoux ;
Ce qu'ils peuvent n'eſt rien, ils ſont ce que nous ſommes,
Véritablement hommes,
Et meurent comme nous.

La *Simplicité* noble eſt d'auſſi bonne maiſon que la grandeur même ; & comme elle vient du même principe de bon eſprit, qui doute qu'elle ne ſe ſente du lieu dont elle eſt ſortie, & que partout où elle ſe rencontre, elle ne conſerve ſa dignité, ſes droits, ou pour le moins l'air & la mine de ſa naiſſance ?

Mais ſi cette *Simplicité* noble retrace de grandes images, elle ne diffère pas du ſublime. Homère & Virgile ſont des modèles de cette dernière *Simplicité*.

Racine l'a bien connue ; & j'en cite pour preuve ces vers d'Andromaque :

Ne vous ſouvient-il plus, Seigneur, quel fut Hector ?
Nos peuples affoiblis s'en ſouviennent encor !
Son nom ſeul fait trembler nos veuves & nos filles ;
Et dans toute la Grèce il n'eſt point de familles
Qui ne demandent compte à ce malheureux fils,
D'un père ou d'un époux qu'Hector leur a ravis.

(*Le chevalier* DE JAUCOURT.)

SIMPLICITÉ, MODESTIE. *Synonymes.*

La *Simplicité* conſiſte à montrer ce que l'on eſt ; la *Modeſtie*, à le cacher.

La *Simplicité* tient plus au caractère ; la *Modeſtie* à la réflexion.

La *Simplicité* plaît ſans y penſer ; la *Modeſtie* cherche à plaire.

La *Simplicité* n'eſt jamais fauſſe ; la *Modeſtie* le peut être.

Une vanité connue déplaît moins, quand elle ſe montre avec *Simplicité*, que quand elle cherche à ſe couvrir du voile de la *Modeſtie*. (*D'*ALEMBERT.)

SINCÉRITÉ, FRANCHISE, NAÏVETÉ, INGÉNUITÉ, *Synonymes.*

La *Sincérité* empêche de parler autrement qu'on ne penſe ; c'eſt une vertu. La *Franchiſe* fait parler comme on penſe ; c'eſt un effet du naturel. La *Naïveté* fait dire librement ce qu'on penſe ; cela vient quelquefois d'un défaut de réflexion. L'*Ingénuité* fait avouer ce qu'on fait & ce qu'on ſent ; c'eſt ſouvent une bêtiſe.

Un homme *ſincère* ne veut point tromper. Un homme *franc* ne ſauroit diſſimuler. Un homme *naïf* n'eſt guère propre à flatter. Un homme *ingénu* ne ſait rien cacher.

La *Sincérité* fait le plus grand mérite dans le commerce du cœur. La *Franchiſe* facilite le commerce des affaires civiles. La *Naïveté* fait ſouvent manquer à la politeſſe. L'*Ingénuité* fait pécher contre la prudence.

Le *Sincère* eſt toujours eſtimable. Le *Franc* plaît à tout le monde. Le *Naïf* offenſe quelquefois. L'*Ingénu* ſe trahit. *Voyez* NAIF, NATUREL, *Syn.* NAÏVETÉ, CANDEUR, INGÉNUITÉ, *Syn.* & NAÏVETÉ (UNE), LA NAÏVETÉ, *Syn.* (*L'abbé* GIRARD.)

SINGULIER,

€46337

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google